

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

THAYS ALVES COSTA

**OS IDEAIS DE JEAN DUBUFFET PARA A CONCEPÇÃO DA ARTE
BRUTA**

VITÓRIA
2018

THAYS ALVES COSTA

**OS IDEAIS DE JEAN DUBUFFET PARA A CONCEPÇÃO DA ARTE
BRUTA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração História, Teoria e Crítica da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Gaspar Leal Paz

**VITÓRIA
2018**

THAYS ALVES COSTA

**OS IDEAIS DE JEAN DUBUFFET PARA A CONCEPÇÃO DA ARTE
BRUTA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração História, Teoria e Crítica da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Gaspar Leal Paz

Aprovada em,

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Gaspar Leal Paz
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador

Prof. Dr^a. Almerinda da Silva Lopes
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr^a. Leila Aparecida Domingues Machado
Universidade Federal do Espírito Santo

Dedico a Luiz Carlos, pai amado e amigo.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a minha família pelo amor e apoio. Ao meu orientador Dr. Gaspar Leal Paz pela dedicação e paciência nesses anos de parceria. A Dr^a. Almerinda da Silva Lopes pelo aprendizado que obtive com suas aulas e pela contribuição em minha pesquisa. A Dr^a. Leila Aparecida Domingues Machado pelo convite para participar do LIS (Laboratório de Imagens e Subjetividade) e pelas sugestões de leitura. As professoras, Carolina Sanmartín e Livia Kalil pela paciência e auxílio com as traduções.

Agradeço também, aos meus amigos pelo apoio e compreensão. Aos companheiros Mario Cesar Candido e Kamila Vilela, com os quais aprendi muito nas conversas de quinta-feira. E aos amigos, Antonio, Benedito, Diego, Geovane, Jonacir, Natanael e Ozeias que me deixaram fazer parte de suas vidas. E por fim, agradeço a um amigo distante e que esteve presente em grande parte desse processo, Thiago.

*Para mim, pessoas mesmo são os loucos, os que
estão loucos para viver,
loucos para falar, loucos para serem salvos, que
querem tudo ao mesmo tempo,
aqueles que nunca bocejam e jamais dizem coisas
comuns, mas queimam,
queimam, queimam como fabulosos fogos de
artifício, explodindo como
constelações em cujo centro fervilhante — pop —
pode-se ver um brilho azul e intenso.*

Jack Kerouac

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo a interpretação dos ideais do artista francês Jean Dubuffet, principalmente no que se refere às circunstâncias que propiciaram a concepção da terminologia arte bruta. Os posicionamentos estéticos, políticos e sociais defendidos por Dubuffet são de extrema importância para compreensão dos motivos que o levaram a colecionar as produções de internos em hospitais psiquiátricos e de enclausurados em prisões, marginalizados e silenciados por nossa sociedade ocidental, movida por paradigmas racionalistas. Em sua obra teórica - Dubuffet desenvolveu argumentações fundamentadas em escritores anarquistas ligados aos movimentos proletários, como o filósofo alemão Max Stirner. Nessa perspectiva, idealizou a arte bruta e defendeu certas premissas que corroboraram seu ideário, tais como a afinidade da arte bruta com a loucura, a ideia de uma arte libertária, a oposição aos sistemas preestabelecidos de arte e cultura, e a idealização de escolas de “desculturação”. Para ele, somente a arte bruta poderia se libertar das amarras culturais europeias, da normatividade excessiva e de outros aspectos por ele considerados negativos e que de certa maneira faziam parte de um projeto de ascensão da sociedade burguesa ocidental. Dessa forma, a arte bruta atingiria o *status* de arte libertária em oposição aos sistemas de arte tradicionais, que para ele, eram opressores. Para compreender essas ideias nos respaldamos ainda em fatos históricos de sua trajetória, já que a vida, a formação, como também as relações pessoais de Dubuffet, o influenciaram nessa busca por uma arte libertária. Nesse sentido, como fundamentação teórica desta dissertação foram utilizados alguns autores e conceitos que possibilitaram uma leitura coerente da obra plástica e teórica de Dubuffet, como o filósofo Michel Foucault, cuja obra revela uma pesquisa singular sobre a temática da loucura. Além disso, as acuradas argumentações foucaultianas, em perspectiva filosófica e estética, desafiam tabus, códigos dominantes, recusando segregações sociais e culturais. Deste modo, a pesquisa inicia-se com uma visão existencialista da produção de Dubuffet, passando pela crise niilista do início do século XX e pelas tendências artísticas baseadas no inconsciente freudiano e suas derivações, recorrendo às opiniões dos surrealistas Artaud e Breton, assim como as do próprio Dubuffet sobre o tratamento da loucura. Para tanto, apresentaremos e analisaremos alguns exemplos representativos da arte bruta que fazem parte do acervo do museu de Lausanne. Por fim, para alcançar os objetivos propostos e refletir sobre outras possibilidades de leitura e interpretação desse tipo de produção, serão abordados certos conceitos de Gilles Deleuze e Félix Guattari, como o das “sínteses do inconsciente” e de “criação de linhas de fuga”.

Palavras-chave: arte bruta, ideais anarquistas, informalismo, Jean Dubuffet, loucura.

RESUMEN

Esta investigación tiene como objetivo interpretación de los ideales del artista plástico Jean Dubuffet, principalmente en lo que se refiere las circunstancias que propiciaron la concepción de la terminología “art brut”. Los posicionamientos estéticos, políticos e sociales defendidos por Dubuffet son de extrema importancia para la comprensión de los motivos que llevaron a coleccionar las producciones de internos en hospitales psiquiátricos e prisiones, marginalizados y silenciados por nuestra sociedad occidental, movida por paradigmas racionalistas. En su obra teórica – Dubuffet desarrolló argumentaciones basadas en escritores anarquistas vinculados a los movimientos proletarios, como el filósofo alemán Max Stirner. En este sentido, ideó e defendió ciertas premisas que respaldaron su ideario, tales como la afinidad de la “art brut” con la locura, la idea de un arte libertario, la oposición a los sistemas preestablecidos de arte y cultura, y la idealización de escuelas de “desculturação”. Para él, solamente “art brut” podría libertarse de las amarras culturales europeas, de la normatividad excesiva y de otros aspectos por él considerados negativos y que de cierta manera hacían parte de un proyecto de ascensión de la sociedad burguesa occidental. De esa forma, “art brut” alcanzaría lo *status* de arte libertario en oposición a los sistemas de arte tradicionales, que para él, eran opresores. Para comprender esas ideas respaldamos además en circunstancias históricas de su trayectoria, ya que la vida y la formación de Dubuffet, como también sus relaciones personales, influenciaron en esa busca de un arte libertario. En ese sentido, como fundamentación teórica de esta disertación fueron utilizados algunos autores y conceptos que posibilitaron una lectura coherente de la obra plástica y teórica de Dubuffet, como el filósofo Michel Foucault, cuya obra revela una investigación singular sobre la temática de la locura. Además, las precisas argumentaciones “foucaultianas”, en perspectiva filosófica y estética, desafían tabúes, códigos dominantes, rechazando segregaciones sociales y culturales. De este modo, la investigación iniciarse con una visión existencialista de la producción de Dubuffet, pasando por la crisis nihilista de lo inicio de lo siglo XX y por las tendencias artísticas basadas en lo inconsciente freudiano y sus derivaciones, recurriendo a las opiniones de los surrealistas Artaud y Breton, así como de lo propio Dubuffet sobre lo tratamiento de la locura. Para eso, esbozaremos y analizaremos algunos ejemplo representativos “art brut” que hacen parte de lo acervo de lo museo de Lausanne. Por fin, para alcanzar los objetivos propuestos y reflexionar sobre otras posibilidades de lectura y interpretación de ese tipo de producción, serán abordados ciertos conceptos de Deleuze y Félix Guattari, como lo de “síntesis de lo inconsciente” y de “creación de líneas de fuga”.

Palabras clave: art brut, ideas anarquistas, informalismo, Jean Dubuffet, locura.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - <i>Jean Dubuffet em seu ateliê com os “Barbes”</i>	19
Figura 02 - <i>Adam and little Eve</i>	24
Figura 03 - <i>La bouture</i>	26
Figura 04 - <i>Arabe à l'oeillet</i>	28
Figura 05 - <i>Portrait d'Armand Salacrou</i>	32
Figura 06 - <i>Portrait De Georges Limbour</i>	34
Figura 07 - <i>L'accouchement</i>	37
Figura 08 - <i>Le strabique</i>	41
Figura 09 - <i>Portrait of Henri Michaux</i>	46
Figura 10 - <i>Retrato de André Breton</i>	50
Figura 11 - <i>Collage taken from a week of kindness. The court of the dragon 7</i>	52
Figura 12 - <i>Objet Surréaliste à fonctionnement symbolique-le soulier de Gala</i>	56
Figura 13 - <i>Les licornes</i>	61
Figura 14 - <i>Ehre sei Gott in der Höhe</i>	66
Figura 15 - <i>O salão de baile de São Adolf</i>	79
Figura 16 - Imagem de divulgação do <i>Foyer d'Art Brut</i>	85
Figura 17 - <i>Napoleão III em Cherbourg</i>	86
Figura 18 - <i>Composição n ° 151</i>	87
Figura 19 - <i>Venus N°21</i>	88
Figura 20 - <i>Sans Titre</i>	89
Figura 21 - <i>Sans Titre</i>	90
Figura 22 - <i>Sans Titre</i>	91
Figura 23 - Imagem do <i>Foyer de l'Art Brut</i>	92
Figura 24 - Imagem das estátuas <i>Barbus müller</i>	94
Figura 25 - <i>Portrait of Henri Michaux</i>	126
Figura 26 - <i>Rosalie Walther, propriétaire du Grand-Hôtel sur Mount Neveranger</i>	130
Figura 27 - <i>Sans titre</i>	133
Figura 28 - <i>Sans titre</i>	134
Figura 29 - <i>Nos Reinos do Irreal</i>	144
Figura 30 - <i>Nos Reinos do Irreal</i>	146
Figura 31 - <i>Nos Reinos do Irreal</i>	150
Figura 32 - <i>Sans titre</i>	152

Figura 33 - <i>Couronne d'épines de Rosalie en forme de Coeur</i>	153
Figura 34 - <i>Nos Reinos do Irreal</i>	154

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. JEAN DUBUFFET: vida e produção plástica na década de 1940	18
1.1 Questionamentos existencialistas na obra de Dubuffet	29
1.2 O <i>informalismo</i> francês e a matéria em Dubuffet	39
2. APROXIMAÇÕES ENTRE O SURREALISMO DE ANDRÉ BRETON E A CONCEPÇÃO DA ARTE BRUTA EM JEAN DUBUFFET	48
2.1 Os posicionamentos de Artaud, Breton e Dubuffet diante do tratamento da loucura	68
3. OS IDEAIS DE JEAN DUBUFFET PARA A CONCEPÇÃO DO TERMO ARTE BRUTA	83
3.1 Posições “anticulturais”	97
3.2 Arte libertária e as escolas de “desculturação”	108
3.3 A influência dos escritos teóricos na criação bruta e na <i>Collection de l'Art Brut</i> de Lausanne	114
4. O ARTISTA BRUTO E O INCONSCIENTE: interpretações a partir de O Anti-Édipo de Deleuze e Guattari	117
4.1 O artista bruto e a criação das linhas de fuga	135
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS OU UTÓPICAS	155
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	160
ANEXO A – Texto do catálogo da Exposição: <i>L'Art Brut</i>	168
ANEXO B – Texto traduzido do catálogo da Exposição: <i>L'Art Brut</i>	171

INTRODUÇÃO

O principal intuito dessa pesquisa é uma interpretação dos posicionamentos estéticos, políticos e sociais do artista plástico francês Jean Dubuffet, visto que a interrelação desses aspectos que propiciou a concepção do termo “arte bruta”. Em uma caracterização genérica, pode-se dizer que essa terminologia resultou da coleção organizada por Dubuffet na década 1940, composta pela produção artística de autodidatas-marginalizados, que estavam em regime de internação em hospitais psiquiátricos ou enclausurados em prisões. Assim, Dubuffet idealizou a arte bruta e defendeu certas premissas que corroboraram seu ideário para a construção do termo, tais como: a afinidade da arte bruta com a loucura, a ideia de uma arte libertária, a oposição aos sistemas preestabelecidos de arte e cultura, e a idealização de escolas de “desculturação”. Para Berst, a arte bruta criada por Dubuffet em 1945, constitui uma produção plástica de indivíduos alheios ao mercado de arte ou da indústria cultural, e que “transgridem as normas da arte estabelecida”¹. E esses artistas brutos compartilham um desejo intenso de criar, construindo seu próprio mundo através da expressão criativa. Dessa maneira, Dubuffet obteve notoriedade por suas investigações acerca dessa tendência, organizando uma das principais coleções sobre a temática.

O capítulo *Jean Dubuffet: vida e produção plástica na década de 1940* apresentará dados biográficos que possibilitem compreender as conexões com sua produção plástica, como também relatar as importantes viagens que Dubuffet realizou ao Saara e que resultaram nas obras *Théâtre du désert* e *Arabe à l'oeillet*, de 1948. Serão exibidos trechos de sua autobiografia – *Biografía a paso de carga* –, que Dubuffet escreveu meses antes de sua morte em 1985. Discorrerei ainda sobre os paradigmas filosóficos que influenciaram a produção plástica do autor, indicando possíveis conexões com as afirmações de Argan como “tudo o que se vive torna-se matéria; logo (como dissera Bergson), a matéria é memória, algo nosso que se estranha a nós e existe por contra própria”² e quando se refere a Dubuffet como o “único artista que enxergou no cômico um aspecto revelador da condição (trágica) da consciência moderna”³, finalizando com “a matéria é a pura realidade existencial”⁴. Assim, o autor atribuiu uma relação entre a obra de Dubuffet, o existencialismo de Sartre e o psicologismo de Bergson. Nos subcapítulos *Questionamentos existencialistas na obra de*

¹ BERST, Christian. *Coleção Treger-Saint Silvestre*. São João da Madeira: Oliva creative factory, 2014, p. 27.

² ARGAN, Giulio. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1922, p. 542.

³ *Idem*, p. 619.

⁴ *Idem*, p. 618.

Dubuffet e O informalismo francês e a matéria em Dubuffet, minha ideia é de ponderar essas afirmações de Argan a fim de desvendar uma parte da produção plástica de Dubuffet.

No segundo capítulo *Aproximações entre o surrealismo de André Breton e a arte bruta de Jean Dubuffet*, a proposta é apresentar as relações entre o surrealismo e a arte bruta com ênfase nos posicionamentos de André Breton, Antonin Artaud e Jean Dubuffet. Tais autores se interessavam pela expressão da arte bruta, enxergando nela uma das motivações para a produção das vanguardas artísticas. É o que assevera Alexandrian, quando aponta essa tendência como uma das precursoras do surrealismo⁵. Tanto Breton como Dubuffet propiciaram importantes discussões sobre arte e loucura, como também a respeito do inconsciente. Eles foram os principais integrantes da *Compagnie de l'Art Brut* fundada em 1948. Tal companhia tinha como intuito organizar as exposições a partir da constituição de um acervo de arte bruta e difundir a respectiva abordagem crítica sobre o assunto.

Desse modo, a composição desse capítulo tem como segundo objetivo, a apresentação de um panorama histórico que possibilite ao leitor a contextualização desse período, bem como da compreensão das conexões e argumentações em torno das expressões culturais, da loucura e do inconsciente. É importante ressaltar que essa nova percepção, que emerge em meio a um sentimento niilista decorrente dos conflitos mundiais, é compartilhada por artistas, psiquiatras e teóricos. Era em parte o interesse por questões sobre a subjetividade desdobradas em perspectivas estéticas, críticas, políticas e culturais, que impulsionava o movimento surrealista no intercurso das duas Grandes Guerras Mundiais, período em que a angústia e as incertezas em relação ao futuro se intensificaram. No que se refere à arte, Argan sublinha que com o advento “da crise da arte como “ciência europeia”, pretende-se o puro ato, a ênfase na matéria pictórica, questionamentos do artista à condição da existência e à situação da sociedade”⁶. André Breton e os surrealistas são de extrema relevância para as reflexões sobre a história da arte bruta porque interpretaram as publicações de Freud acerca do inconsciente e dos sonhos, propondo o destaque das instâncias originárias da vontade e do desejo na arte. Mas também porque foram compelidos a incorporar em suas próprias produções esses elementos.

Ainda nesse capítulo, exponho um panorama conciso da pesquisa de Prinzhorn, pois cabe ressaltar que foram os psiquiatras que iniciaram, com fins terapêuticos, as investigações

⁵ A arte dos internos nos hospitais psiquiátricos irá incitar diversas pesquisas dos surrealistas e influenciar características estéticas marcantes do movimento surrealista, como a escrita automática, a relação com o sonho e devaneio, e ainda, uma grande reação face aos valores burgueses.

⁶ Argan, *op. cit.*, p. 618.

sobre a produção artística de internos em hospitais psiquiátricos. Entre os pioneiros nessa discussão estava o psiquiatra suíço Walter Morgenthaler, respeitado pela publicação *Ein Geisteskranker als Künstlerem* (1921) que apresentou a vida e a obra de Adolf Wölfli (diagnosticado com esquizofrenia). Além de Morgenthaler, foi o psiquiatra alemão e historiador da arte Hans Prinzhorn que apresentou relevantes publicações sobre esse tipo de produção. Prinzhorn clinicou em Waldau na Alemanha, onde era responsável por uma coleção de trabalhos dos internos, iniciada pelo também psiquiatra Emil Kraepelin. Prinzhorn publicou o livro *Bildnerei der geisteskranken*, no qual analisa dez estudos de caso de pacientes esquizofrênicos que se manifestavam artisticamente. Breton e Dubuffet tiveram acesso à produção de Wölfli, justamente através das pesquisas de Morgenthaler e Prinzhorn, e é partindo dessa perspectiva que Dubuffet menciona Wölfli no ensaio *Cultura asfixiante*.

O subcapítulo *Os posicionamentos de Artaud, Breton e Dubuffet diante do tratamento da loucura*, tem como propósito mostrar a reação dos surrealistas e do próprio Dubuffet, contra a violência que se institucionalizou nos hospitais psiquiátricos⁷ na França. Em alguns episódios, como na *Carta aos médicos chefes dos manicômios*, de Antonin Artaud, o escritor sugere que libertem os pacientes, enquanto, Paul Abély questiona as interpelações feitas pelos psiquiatras ao líder surrealista Breton, acusado de incitar a violência contra esses profissionais em seu romance *Nadja*. Nesse cenário, para Dubuffet, as instituições estão a serviço do Estado e da razão, operando por meio do controle e da normatização. Estas argumentações dos surrealistas e de Dubuffet serão interpretadas à luz das publicações de Foucault, tanto no que concerne à história da loucura e da instituição psiquiátrica, como em seus relatos da desalentadora história do sistema prisional. Nesse sentido, intenciona-se destacar que as intensificações das problematizações estéticas alcançam um grande vulto nas discussões políticas e culturais.

O terceiro capítulo, *Os ideais de Jean Dubuffet para a concepção do termo arte bruta* concentra-se, principalmente, em três publicações escritas por Dubuffet, que reiteram opiniões anarquistas e contrárias aos sistemas hierárquicos da sociedade em que vivia. Em *L'Art Brut préféré aux arts culturels*, o artista conceitualiza a arte bruta a partir de uma crítica contundente ao que chamou de arte cultural, sem poupar extratos da intelectualidade da

⁷ É importante mencionar autores como o psiquiatra italiano Franco Basaglia, que defendeu um posicionamento antimanicomial, realizando denúncias aos maus-tratos sofridos pelos pacientes nos hospitais psiquiátricos. Deste modo, Basaglia propôs a reforma nas instituições psiquiátricas. Daí resultou a Lei Basaglia para estabelecer o bem-estar social dos pacientes. É interessante destacar que a pesquisa de Basaglia é influenciada por autores como Sartre, Merleau-Ponty e Foucault. Ver o texto de Raoul Kirchmayr “Critique du corps fou. L’héritage de Sartre dans la psychiatrie de Franco Basaglia”. *Les temps modernes*. 67^o année avril-jun 2012 n^o 668.

década de 1940. Esse texto foi publicado no catálogo da exposição de arte bruta, que ocorreu em 1949, no *Foyer de l'Art Brut* localizado na *Galerie René Drouin*. A segunda publicação é o *Prospectus et tous écrits suivants*⁸ que compõe uma coletânea constituída por diversos textos, escritos por Dubuffet entre os anos de 1933 e 1965, organizada pelo filósofo francês Hubert Damisch, e publicada em 1968. Entre os temas abordados por Dubuffet nesses escritos estavam a arte, a cultura, o processo de criação e as reflexões sobre a sua própria obra. Nesta pesquisa, será utilizada a publicação traduzida para o espanhol – *Escritos sobre arte* – publicada em 1975, pela Barral Editores. E por fim, *Cultura asfixiante* em que o autor discorre sobre o artista bruto em contraposição ao artista cultural, expõe e questiona aspectos da cultura francesa e realiza uma análise de instituições como o Estado, a Igreja e a Polícia. Estas obras mencionadas proporcionam uma ampla reflexão sobre os ideais e posicionamentos de Dubuffet. Neste capítulo, tais questões serão apresentadas, de modo que permitam a compreensão daquilo que motivou Dubuffet na criação do termo arte bruta e suas reverberações. Cabe ressaltar que realizei todas as traduções para o português dos textos utilizados nessa dissertação (tanto do francês como do espanhol).

Nos subcapítulos *Posições “anticulturais”* e *Arte libertária e as escolas de “desculturação”*, os posicionamentos de Dubuffet serão interpretados na medida em que possibilitem entender certos conceitos e tendências experienciados por ele em suas interpretações teóricas. O artista plástico ressaltava a importância de uma espécie de transgressão diante dos padrões culturais instituídos, padrões que ele caracterizava como asfixiantes, visto que para ele: “A cultura é essencialmente eliminadora”⁹. Dessa forma, defendia uma arte fora do campo cultural, argumentação evidentemente polêmica, já que se pode considerar que em certas circunstâncias a expressão bruta está inserida e é interpretada culturalmente por dispositivos¹⁰ e sistemas que regem nossa sociedade. Embora as características descritas por Dubuffet expressem tensões e contradições, é notável a visibilidade que o artista conferiu à arte bruta, possibilitando ainda relevantes discussões críticas sobre as mais intrincadas questões da arte. Esses fatores repercutiram na recepção e na legitimidade da arte bruta pelos críticos de arte e, por conseguinte, pelo mercado de arte.

⁸ No site Fondation Jean Dubuffet, o leitor encontrará informações sobre a publicação *Prospectus et tous écrits suivants*, que consiste em textos de Dubuffet escritos entre os anos de 1933 e 1965. Porém na versão traduzida para o espanhol – *Escritos sobre arte* – os editores indicam que se trata de um conjunto de textos escritos entre 1945 a 1965.

⁹ DUBUFFET, Jean. *Cultura Asfixiante*. Tradução de Serafim Ferreira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1968, p. 17.

¹⁰ Essa terminologia foucaultiana foi analisada por Giorgio Agamben no ensaio “O que é um dispositivo?” (*O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009).

Pretendo expor e questionar certos posicionamentos de Dubuffet, apresentando suas controvérsias para a concepção do termo arte bruta, que serão discutidos nas *Considerações finais ou utópicas*. As posições extremistas de Dubuffet sobre a arte, a política e a sociedade, serão analisadas de modo que permitam que se aceda a tais problemáticas, compreendendo que Dubuffet idealizou a existência de uma arte “fora do campo cultural”, uma arte libertária. É dessa verve que se origina o termo a “arte bruta” que, no entanto, perdura independentemente dos ideais que foram utilizados como defesa para sua preservação. No subcapítulo *A influência dos escritos teóricos na criação bruta e na Collection de l'Art Brut de Lausanne*, pretendo contar um pouco da história do museu que está localizado na cidade de Lausanne, utilizando sempre que possível, exemplos significativos desse acervo.

Em seguida, no último capítulo *O artista bruto e o inconsciente: interpretações a partir de O Anti-Édipo de Deleuze e Guattari*, a proposta consiste em desvendar as possibilidades de interpretações presentes na condição esquizofrênica. Na visão de Deleuze e Guattari, o inconsciente é movido por seres humanos ou máquinas desejantes, numa crítica voraz à disseminação indiscriminada, segundo eles, do complexo de Édipo. Analisarei de forma parcimoniosa esses argumentos, procurando avaliar os aspectos precursores tanto das heranças psicanalíticas como das intervenções dos filósofos franceses. No subcapítulo *A primeira síntese: síntese conectiva ou produção de produção* do livro *O Anti-Édipo*, a afirmação proposta pelos autores de que “Não podemos e nem deveríamos pensar em descrever o objeto esquizofrênico sem ligá-lo ao processo de produção”¹¹ será nodal para esta pesquisa. Para exemplificar tal argumentação, Deleuze e Guattari mencionam justamente as publicações dos *Cahiers de L'Art Brut* como a concretização da produção esquizofrênica.

Assim, a partir da intersecção desses capítulos do livro *Anti-Édipo*, no subcapítulo *O artista bruto e a criação das linhas de fuga*, proponho uma leitura crítica, que valorize o inconsciente e a imaginação criadora por meio do diálogo com algumas produções contemporâneas. Minha intenção é mostrar um cenário que envolva tais referenciais, articulando-os com questões surgidas a partir de uma interface com o “ato expressivo” ou a liberdade segundo Dubuffet. É importante compreender como a convergência dessas questões pode auxiliar a desvendar os princípios da criação da arte bruta. Dessa forma, o contato de Dubuffet com os surrealistas; a arte e loucura do ponto de vista psiquiátrico; os ideais de Dubuffet sobre temas como arte, cultura, política e sociedade; a vida e obra de Dubuffet; a

¹¹DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* 1. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 17.

apresentação da *Collection de l'Art Brut*; e a configuração de certa utopia na concepção do termo arte bruta, serão decisivos para a consecução desse trabalho. A dissertação concentra-se em expandir os diálogos com esse fértil campo que é a arte bruta, desvendando assim as possibilidades de reflexão.

1. JEAN DUBUFFET: vida e produção plástica na década de 1940

Jean Dubuffet, relevante artista plástico francês, desde a década de 1940 apresentou uma produção plástica peculiar. Em sua trajetória, são marcantes suas relações de amizade com artistas plásticos, escritores e teóricos, alguns pertencentes ao movimento surrealista, com os quais compartilhava muitos posicionamentos análogos, e que iriam influenciá-lo ao longo de sua vivência, produção plástica e teórica. Nas primeiras produções plásticas já se percebe que ele sempre se interessou pela condição humana, frequentemente introjetada nas cenas cotidianas, paisagens e retratos que ele pintou. Inicialmente, exponho fragmentos da biografia de Dubuffet, baseados em relatos autobiográficos do livro *Biografía a passo de carga*¹², a fim de flagrar momentos significantes de sua vida, e que revelam traços de sua obra. Nesse caso, tenho como objetivo uma sucinta investigação sobre os possíveis questionamentos existencialistas presentes na autobiografia para associa-los às particularidades presentes nas obras: *L'accouchement* (1944) e *Portrait of Henri Michaux* (1944), referentes à sua fase no *informalismo* francês; como também sua produção teórica mais conhecida no Brasil, o ensaio *Cultura Asfixiante* de 1968. Em primeiro lugar, o que impeliu essa reflexão foram as afirmações de Giulio Carlo Argan no livro *Arte Moderna*, em que o autor vislumbra a influência do existencialismo de Sartre e do psicologismo de Bergson nas obras de Jean Dubuffet e Jean Fautrier das décadas 1940 e 1950.

Dubuffet nasceu em 31 de julho de 1901, em Le Havre na França. Viveu grande parte de sua vida em seu país de origem, onde passou a infância num ambiente familiar. Por outro lado, há que se ressaltar que desde sempre foi um viajante obstinado, com passagens marcantes por outros países, como por exemplo, a breve passagem pelos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial. Na sua autobiografia, que foi escrita meses antes de sua morte, Dubuffet rememora a infância e as conversas da mãe com as amigas do internato religioso sobre bordado, doenças e formas de cura, temas que seriam mais tarde redimensionados em sua obra. A respeito do pai, dizia que era “muito sedentário, tinha seu lugar inamovível na mesa”¹³, contou que ele era apaixonado pelos livros, em particular, por

¹² O último escrito de Jean Dubuffet foi sua autobiografia *Biografía a passo de carga*, iniciada em 12 de fevereiro e finalizada 25 março de 1985. DUBUFFET, Jean. *Biografía a paso de carga*. Madrid: Editorial Síntesis, 2004.

¹³ Traduzido do espanhol, trecho original: muy sedentario, tenía su lugar inmovible en la mesa. *Idem*, p.7, tradução nossa.

autores¹⁴ como Montaigne, Bayle, La Bruyère, Rivarol e Léon Bloy, e que frequentemente recebia a visita dos amigos para almoçar. Dubuffet afirmou que fumava desde os treze anos de idade e um dos lugares em que mais passava seu tempo era a biblioteca do pai. O artista, quando criança, tinha um armário que chamava de museu e, nele guardava caixas e frascos de materiais que recolhia em barcos, como madeira, sândalo, minerais e raízes. E desde então, começou a se interessar por coleópteros e fósseis.



Figura 01- John Craven. *Jean Dubuffet em seu ateliê com os “Barbes”*, 1959. Fotografia
Fonte: <http://www.dubuffetfondation.com>

Em 1908, aos 7 anos de idade iniciou os estudos no liceu em Havre, onde conheceu o escritor surrealista Georges Limbour¹⁵, o dramaturgo Armand Salacrou e o escritor e também poeta Raymond Queneau¹⁶. Dubuffet relatou que aos treze anos ocorreram vários acontecimentos importantes, entre eles, o nascimento da irmã Suzanne, a Primeira Guerra

¹⁴ Dubuffet teve livre acesso a biblioteca do pai e assim aproximou-se das obras de importantes autores, como o filósofo Montaigne, um dos pais da filosofia moderna, o também filósofo Pierre Bayle que foi responsável pela revista de crítica literária *Nouvelles de la république des lettres*, La Bruyère, escritor que teve notoriedade pela obra *Les Caractères* em que apresenta o espírito do século, o escritor e jornalista Rivarol, um dos tradutores de *L'Enfer* de Dante Alighiere para a língua francesa e Léon Bloy, famoso por seu romance autobiográfico *Le Désespéré*.

¹⁵ Georges Limbour, além de participar do movimento surrealista e ser amigo de Dubuffet. Publicou *Tableau bon levain a vous de cuire la pate: L'art brut de Jean Dubuffet*, em que apresenta uma série de análises as produções de arte bruta, 1953.

¹⁶ Giulio Argan declarou que Dubuffet e seu amigo Raymond Queneau tinham em comum uma pesquisa com ênfase na linguagem, e que para eles não havia como dissociar, linguagem e matéria. A pintura não representa, não comunica, para estes artistas, a arte é existência. Argan também indicou as aproximações entre os artistas informais franceses e o modo com o qual empregavam a matéria. ARGAN, Giulio. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 543.

Mundial, que para ele, foi uma guerra marcada por propagandas patriotas pelas quais sentia repugnância e aversão. Dubuffet também narra que, apesar da guerra, no liceu em que estudava as atividades continuaram sem alteração e entre elas estavam os passeios na praia, a prática de esgrima e de equitação, as aulas de piano e a leitura contínua de poemas de Baudelaire¹⁷. Em 1917, se inscreveu na escola de Belas Artes na academia Julian, na qual passava as tardes desenhando estátuas antigas com carvão. Ao iniciar as aulas de pintura, se identificou com as obras de Monet, Sisley e Pissarro, contudo, Dubuffet apresentava um espírito rebelde e julgando os modos de estudos antiquados, após seis meses, abandonou a academia. Nessa época, o artista se recorda que:

Alguns meses depois mudei de estilo. Ao ver as exposições de pintura da vanguarda e influenciado por escritos modernistas, tive a certeza de que a criação artística devia ancorar-se na vida prática e sem complicações, troquei o sobretudo negro pelo gorro popular. Peguei antipatia pelo Bairro Latino e pelas tertúlias dos estudantes. Fui viver em habitações baratas nos bairros periféricos e gostava dos mais miseráveis. Levei poucos materiais: uma caixa com tubos de tinta e papelões forrados de tela que apoiava sobre o encosto de uma cadeira.¹⁸

Obviamente, admirava as vanguardas e estava fascinado pelas pinturas de alguns artistas desses movimentos, afirmando que sem dúvida nenhuma, eram mais interessantes que a pintura acadêmica. Para Dubuffet, a pintura de vanguarda tinha qualidades, como ser inventiva e fantasiosa, por renunciar as tendências da moda e se estabelecer como novidade. Assim, inspirou-se nos atos transgressivos das vanguardas. E entre os anos de 1918 e 1922, Dubuffet e Limbour foram morar em Paris, onde frequentavam apresentações de ballet russo. E após desistir da escola de artes, começou a estudar literatura, línguas estrangeiras e música, conseqüentemente, desenvolveu o hábito pela leitura das novelas russas, praticando o idioma por aproximadamente dois anos. O artista tinha curiosidade em conhecer diferentes culturas, assim, sem ter que cumprir os compromissos com a escola de artes, iniciou algumas viagens para Yonne. Nessa época em Paris, conheceu um grupo de artistas, entre os quais estavam os pintores Elie Lascaux¹⁹ e Suzanne Valadon²⁰ que certamente o influenciaram, pois, relatou

¹⁷ Dubuffet em sua autobiografia declara que era apaixonado pelos poemas de Baudelaire e que havia memorizado muito deles. DUBUFFET, Jean. *Biografía a paso de carga*. Madrid: Editorial Síntesis, 2004, p. 13.

¹⁸ Traduzido do espanhol, trecho original: Algunos meses después cambié de estilo. A la vista de exposiciones de pintura de vanguardia e influido por escritos modernistas, tuve la certeza de que la creación artística debía anclarse en la vida práctica sin complicaciones, troque el sombrero negro por la popular gorra. Cogí antipatía al Barrio Latino y a las tertulias de estudiantes. Me fui a vivir a habitaciones baratas en los barrios periféricos y me gustaban más miserables fueran. No me llevé más que algunos materiales: una caja de tubos de pintura y cartones forrados de tela que apoyaba sobre el respaldo de una silla. *Idem*, p. 15, tradução nossa.

¹⁹ Elie Lascaux foi um pintor naïf francês, que começou a pintar após conhecer Georges Limbour e Suzanne Valadon, que o encorajaram a prática artística.

que os admirava e que “fazia desenhos influenciado por Cézanne e pinturas como as de Suzanne Valadon”²¹. Como Dubuffet era fascinado por conhecer as diversas culturas existentes, acompanhou os pais em algumas viagens para Argélia, nas quais descreveu que “sentia grande curiosidade em conhecer os árabes, entrar em suas casas e introduzir-me em suas vidas”²².

Aos 23 anos, teve que cumprir o serviço militar e passou a realizar exercícios na Oficina Meteorológica. Nessa época, conheceu três grandes artistas que o influenciaram: Fernand Léger, André Masson²³ e Juan Gris. Dubuffet passou algumas temporadas hospedado na casa do amigo Paul Budry em Lausanne, na Suíça. E no país começou a visitar os hospitais psiquiátricos e médicos, fato que o incitou a iniciar a coleção arte bruta. Além disso, permanecia nele, o desejo em viajar, percorrer caminhos diferentes e conhecer as diversas culturas. Nesse momento, o artista expressava grande angústia em relação a sua produção plástica, a respeito escreveu que “meus trabalhos me davam mais tormento que satisfação, constantemente, interrompidos por numerosas tarefas parasitárias e vários hobbies”²⁴. As pessoas próximas diziam que ele havia se convertido em escritor, pois, estava fascinado por assuntos relativos à cultura os quais desenvolvia em seus escritos, que ele mesmo comparava às manifestações dadaístas.

Em 1924, começou a planejar uma viagem à Argentina, onde vivia seu tio. E durante o percurso de barco, aprendeu rudimentos de espanhol, mas permaneceu somente seis meses no país, já que as condições de vida foram difíceis e por causa disso, manteve vários tipos de trabalho. No ano seguinte, retorna à cidade de Havre e após a morte do pai assume os negócios da família. Essa fase será um hiato de oito anos longe da pintura. Em 1927, casa-se com Paulette Bret, com quem teve uma filha. Para ele, o amor não correspondia exatamente ao que a psicanálise afirmava, suas opiniões sobre o tema:

²⁰ Suzanne Valadon era o pseudônimo da pintora francesa Marie-Clémentine Valadon. A artista abandonou a carreira circense para trabalhar como modelo para pintores, entre os quais destacam, Renoir e Toulouse-Lautrec.

²¹ Traduzido do espanhol, trecho original: Hacía dibujos influidos por los de Cézanne y pinturas con la impronta de las de Suzanne Valadon, que me gustaban. DUBUFFET, Jean. *Biografía a paso de carga*. Madrid: Editorial Síntesis, 2004, p. 17, tradução nossa.

²² Traduzido do espanhol, trecho original: Sentía gran curiosidad por conocer a los árabes, por entrar en sus casas e introducirme en su vida. *Idem*, p. 17, tradução nossa.

²³ O artista francês André Masson foi integrante do movimento surrealista até se desentender com André Breton, que teve como consequência sua saída do movimento. Conhecido também, pela amizade com Georges Bataille, para o qual fez ilustrações para a revista *Acéphale*.

²⁴ Traduzido do espanhol, trecho original: mis trabajos artísticos me daban más tormento que satisfacción, interrumpidos constantemente por numerosas tareas parasitarias y aficiones varias. *Idem*, p. 21, tradução nossa.

São opostas as do doutor Freud e seus seguidores, pensam que o caráter (do amor) é o resultado de pulsões sexuais. Eu creio, pelo contrário, que o amor é em grande parte tributário de ideias e fantasias. Ao menos no meu caso. Devo acrescentar que tenho tendência a sentir atração pelas coisas que me são radicalmente alheias.²⁵

Entre os anos de 1930 e 1936, aconteceram alguns momentos significativos para Dubuffet, como a inauguração de seu comércio em Bercy e, apesar da desaprovação de sua esposa, abriu um ateliê, fez visitas aos museus na Holanda, e realizou outras viagens para a casa de Budry em Lausanne. Foi um tempo de mudanças, assim, por divergências, separa-se de Paulette. Consequentemente, empregou uma pessoa para administrar seus negócios, a fim de dedicar-se exclusivamente à pintura. Nesse meio tempo, conheceu Emilie Carlu, que chamava carinhosamente de Lili, com quem se casou em 1937. Dubuffet e Lili realizavam diversas viagens, algumas de bicicleta pela Europa, e também algumas para a Bélgica. O casal também se dedicou ao aprendizado de valsas populares no acordeão.

Sobre seu processo artístico, além de realizar exercícios de pintura, pesquisava a arte de rua, observava as placas das barracas de feiras, os anúncios, etc e, se interessava pelas manifestações artísticas opostas ao que chamou de arte culta ou cultural²⁶. Dubuffet deslumbrava-se com a cultura popular e com o que via na rua, por isso, iniciou pesquisas em outros modos de produção artística, como a de máscaras e de marionetes que eram projetadas tendo como referência o rosto de pessoas que lhe eram próximas, como a de sua esposa, por exemplo. Ao mesmo tempo, dedicava-se a copiar os manuscritos de hieróglifos maias na Biblioteca Nacional, a estudar os hieróglifos egípcios e tentar decifrar as inscrições do Obelisco na Praça da Concordia. A partir daí, surgem alguns contratempos e o artista vê-se obrigado a retornar aos negócios em Bercy.

Somente em 1942 consegue voltar a dedicar-se apenas à arte e estabelece residência em Paris. Este foi um momento de extrema importância para a carreira de Dubuffet como artista. Em 1943, Limbour lhe apresentou Jean Paulhan²⁷, em seguida, conheceu Pierre Seghers, André Parrot, Paul Éluard, os poetas André Frénaud, Eugène Guillevic e Francis

²⁵ Traduzido do espanhol, trecho original: Son opuestas a las del doctor Freud y sus seguidores, piensan que los caracteres son el resultado de pulsiones sexuales. Yo creo, por el contrario, que el amor es en gran parte tributario de ideas y fantasias. Al menos en mi caso. Debo añadir que tendo a sentir atracción por las cosas que me son radicalmente ajenas. DUBUFFET, *op. cit.*, 2004, p. 25, tradução nossa.

²⁶ Dubuffet desenvolveu as definições de arte culta ou cultural, numa definição concisa, compreende que era a produção artística presente nos espaços de arte e escolhidas pelos intelectuais. Argumentações como essa, serão desenvolvidas no capítulo *Os ideais de Jean Dubuffet para a concepção do termo arte bruta*.

²⁷ Jean Dubuffet teve amizades que lhe renderam ótimas parcerias, como com Jean Paulhan a quem homenageou fazendo dois retratos, um realizado com a técnica de *grattage*, entre os anos de 1945 e 1947. E René Drouin que lhe cedeu espaço para sua primeira exposição individual, e também, empresta o sótão da galeria para o *Foyer de L'Art Brut*. Paul Éluard fez um poema para Dubuffet.

Ponge, e também, os artistas Jean Fautrier, René de Soulier, Marcel Arland e o galerista René Drouin, amigos importantes que o ajudaram com o desenvolvimento de sua produção plástica e com a divulgação da arte bruta.

Como resultado da parceria com René Drouin, teve sua mostra individual realizada na Galeria René Drouin em 1944. Drouin com o qual manteve relação benéfica, posteriormente viabilizaria a primeira exposição de arte bruta organizada pela *Compagnie de l'Art Brut*. Em sua primeira exposição individual, o artista exibiu uma série de pinturas com tema baseado em cenas do dia a dia de pessoas comuns, que ganhavam um novo olhar e se destacavam por um aspecto infantil nas obras. Isso não aconteceu por acaso, pois, Dubuffet afirmou em sua autobiografia que se interessava pelos desenhos de crianças. Inicialmente, a produção plástica de Dubuffet pode ser relacionada às obras do artista suíço Paul Klee²⁸, que em sua vida manteve interesse por várias tendências artísticas, entre elas: cubismo, expressionismo e surrealismo, além de estudar as civilizações orientais e a música.

Entretanto, a obra de Klee é marcada pela aparência e semelhança aos desenhos feitos por crianças, como no trabalho *Adam and little Eve* de 1921, em que o artista representou duas figuras humanas. Para Almerinda Lopes, Klee foi “o mais significativo iniciador e inspirador de toda uma geração de abstracionistas líricos, foi capaz de transformar seu projeto poético num grande ato de realismo”²⁹, pois, expressou sua própria vivência, assim como, parecia ter como objetivo “desvelar a própria condição existencial”³⁰. A autora além de apontar Klee como uma das influências para os *informalistas*, ressalta ainda em sua obra seu critério essencial para a criação: a revitalização de “uma espiritualidade e uma necessidade interior”³¹.

²⁸ Argan afirmou que a primeira exposição individual de Jean Dubuffet apresentava similaridades com as obras do artista Paul Klee. ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 661.

²⁹ LOPES, Almerinda da Silva. *Informalismo e Utopia: o mundo transfigurado por Antonio Bandeira*. 1997. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, p. 20.

³⁰ *Idem*, p. 20.

³¹ *Idem*, p. 21.



Figura 02- Paul Klee. *Adam and little Eve*, 1921. Aquarela e tinta de impressão transferida sobre papel montado sobre cartão; 42,2 × 29,8 cm.

Fonte: <http://www.metmuseum.org>

Pode-se dizer sem hesitar que Klee tinha fascínio pela infância e pelo puro ato criativo, cultuando a simplicidade nas formas e despreocupação com qualquer interferência exterior. No entanto, a obra de Klee obteve maior destaque, principalmente, no período em que atuou como professor da Bauhaus, desenvolvendo pesquisas totalmente racionais e estudos sobre cor e a forma. Segundo Almerinda Lopes nessa fase de Klee na Bauhaus, o artista desejava descobrir outras formas de representação “a partir da própria experiência e de sua relação individual com o mundo”³², assim, queria que sua obra refletisse suas pulsões e sua imaginação, de modo que não estivesse preso a reconstrução de formas realistas ou apenas, figurativas. Contudo, outro encanto de Klee eram as culturas orientais, como revelam os registros da época em que visitou a Tunísia em 1914, considerada à porta de entrada do deserto do Saara. Algumas particularidades de estilo e recorrentes nas obras de Klee, como a similaridade com os desenhos infantis e os estudos sobre as culturas orientais, e que podem ser vistas como influências diretas aos trabalhos de Dubuffet. Nesse sentido, Foster atentou para outra similaridade, o interesse pela arte dos internos em hospitais psiquiátricos que, segundo ele, teve início quando Klee escreveu o “Credo criativo”, em que apresentou a ideia

³² LOPES, *op. cit.*, p. 25.

de que “a arte não reproduz o visível, a arte torna visível”³³. Para Foster, “neste tornar visível, Klee situa numa categoria especial os internos nos hospitais psiquiátricos, o primitivo e a criança: como habitantes de um ‘mundo intermediário’, e que, existe entre os mundos que percebemos com os sentidos, mantendo-o, redescobrimos a capacidade de ver”³⁴. Paul Klee percebeu a importância das manifestações das crianças, dos internos nos hospitais psiquiátricos e dos primitivos, e compreendeu que a maneira como eles viam o mundo, poderia ser considerada, diferente da visão racional. Lembrando que Foster observou também, para a informação de que Klee conheceu a coleção da produção artística de pacientes de Heidelberg, que estava sob os cuidados do psiquiatra Prinzhorn.

Como ressaltai, algumas características da obra de Klee podem ser vistas na produção artística de Dubuffet na década de 1940, quando abandona os retratos com técnicas realistas e se deixar conduzir a uma busca mais expressiva e sem preocupações com o uso de técnicas tradicionais do desenho e da pintura. Mas outro fator de semelhança com Klee era o entusiasmo pelas culturas distintas das europeias, fato que também incitou suas incursões pelo Saara. Dessas experiências no deserto surgem séries como *Paysages grotesques* de 1949, em que o artista representou as paisagens desérticas de forma experimental. No modo como retratou essas paisagens, parecia que a planaridade da tela adquiria aspectos de superfícies como murais rochosos, já que Dubuffet utilizou uma diversidade de materiais, como areia, gesso, resíduos industriais, materiais orgânicos e inorgânicos, que conceberam um aspecto primitivo, sobretudo, em suas pinturas e *assemblages* (a obra *La bouture* de 1956, um exemplo da técnica *assemblage*)³⁵.

Dubuffet era um apaixonado pela pintura, elegendo-a como sua principal linguagem. A respeito da pintura, o artista declarou que ele era o tipo de pessoa que caminharia muito só para ver uma pintura ou que passaria dias sem comer para poder comprar um desenho ou uma imagem. Às vezes, pintava com tinta óleo, guache, ou desenhava com lápis num pedaço de papel ou em seu diário. Para ele, o que importava era pintar, dar vida a uma cena cotidiana

³³ Traduzido do espanhol, trecho original: el arte no reproduce lo visible, el arte hace visible. FOSTER, Hal. *Tierra de nadie: sobre la acogida moderna del arte de los enfermos mentales*. In: La Colección Prinzhorn: trazos sobre el bloc mágico (catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona). Barcelona: Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, 2001, p. 47, tradução nossa.

³⁴ Traduzido do espanhol, trecho original: en este hacer visible Klee sitúa en una categoría especial al demente, al primitivo y al niño: como habitantes de un “mundo intermedio”, que existe entre los mundos que percibimos con los sentidos, mantienen-o han redescubierto-la capacidad de ver. *Idem*, p. 47, tradução nossa.

³⁵ O termo *assemblage* foi criado por Jean Dubuffet na década de 1950, para designar o método de criação artística em que envolve a montagem e inclusão de objetos, assim, transformando numa composição tridimensional. Os cubistas já desenvolviam procedimentos similares com as colagens.

como “um gesto tão essencial de nossa existência”³⁶, como o dia em que pintou uma mulher moendo café. Dubuffet afirmou “desenho e pinto por que gosto, por mania, por paixão, para mim mesmo, para contentar-me”³⁷. Quando questionado e desafiado sobre sua habilidade, reconhecia que se tivesse a intenção de representar algo com exatidão, utilizaria a câmera fotográfica. Isso porque seus desenhos escandalizaram pelo não uso de proporção harmoniosa na representação da figura humana, sendo acusado de não saber desenhar a justa proporção do corpo.

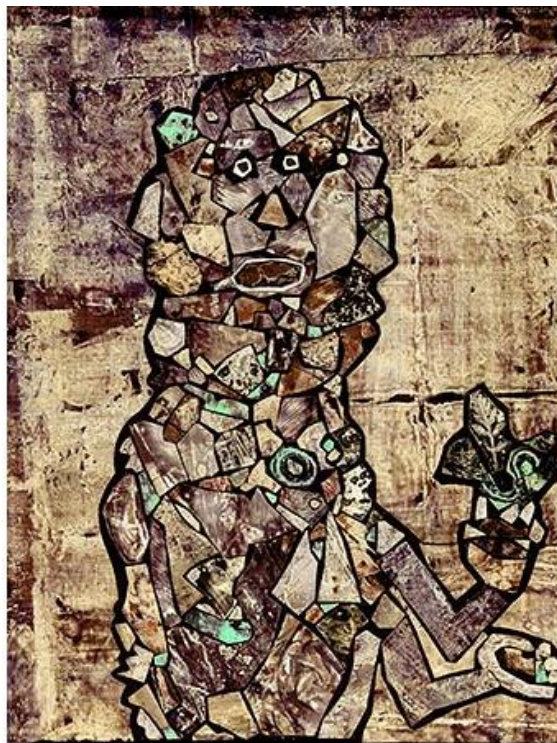


Figura 03 - Jean Dubuffet. *La bouture*, 1956. *Assemblage*, 102x 79 cm.
Fonte: <http://www.dubuffetfondation.com>

Ainda sobre a pintura em *Notas para los eruditos*³⁸ – textos que dedicou aos amigos Jean Paulhan, Louis Parrot, Georges Limbour e Pierre Seghers – escreveu a respeito de sua própria obra, expondo aspectos singulares de seu processo de criação. Iniciou explanando que partia do informe para animar a superfície, como um processo em que o pintor se orienta a partir da primeira mancha. Dessa maneira, o artista não deveria projetar uma pintura como um arquiteto realiza um projeto de uma casa, ele deveria se guiar partindo da mancha e do traço. A pintura deveria atingir a potencialidade de provocar sensações. É por essa razão almejava

³⁶ Traduzido do espanhol, trecho original: Un gesto tan esencial de nuestra existencia. DUBUFFET, Jean. *Escritos sobre arte*. Barcelona: Barral Editores, 1975, p. 7, tradução nossa.

³⁷ Traduzido do espanhol, trecho original: Dibujo y pinto por gusto, por manía, por pasión, para mí mismo, para contentarme. *Idem*, p. 9, tradução nossa.

³⁸ Cujo título original era *Prospecto* publicado em 1946, porém datado por Dubuffet como escrito em 1945.

“uma pintura cheia de odores”³⁹ e que nascesse da matéria e do uso da ferramenta. Na nota *Animar el material*, discorreu sobre o processo de criação, descrevendo um espécie de união do artista com a matéria:

O pensamento do homem se arrebatava, toma corpo. Envolve-se na areia, no óleo. Faz-se espátula e raspador. Transforma-se no pensamento do óleo ou do raspador. Porém, o raspador conserva ao mesmo tempo sua própria natureza que consiste em raspar selvagem, desastrosamente, a torto e a direita, e deslizar-se, raspar ao lado de onde se desejava, em escarpar-se da mão e derrapar. E o óleo também conserva sua natureza que é a de fluir e de secar – tão mal, e tão lentamente, que um se enfurece – e de secar tão desigual também.⁴⁰

Outra característica que o próprio Dubuffet descreveu sobre sua obra era a gestualidade. Na pintura “todos os gestos realizados, o pintor sente reproduzir-se nele”⁴¹, para Dubuffet, era como se a ferramenta fosse uma extensão do corpo do artista, assim, todos seus movimentos são percebidos. Ele queria evidenciar a importância da gestualidade e do uso das mãos. Para o artista, a mão alimenta-se de inscrições e de traçados, sendo conduzida pelos impulsos e espontaneidades ancestrais quando materializa os signos. E exemplifica, que quando traçamos levemente uma letra ou riscamos uma linha vertical para um desenho, a gestualidade da mão não só revela uma imagem, mas para ele, materializa uma linguagem. E que em todos os detalhes do quadro, como também, em todas as caligrafias por menos atrativas que pareçam, o olhar do público deveria procurar sentir essa linguagem, como se tentasse compreender uma língua diferente da sua. E concluiu que quanto “mais aparente será a mão do artista em toda obra, mais comovedora, humana e expressiva haverá de ser”⁴². Dubuffet criou uma imagem romântica de como o pintor deveria ser, como alguém capaz de manifestar suas emoções e sentimentos, através da obra de arte com um ato transcendente.

Na obra de Dubuffet, também vemos uma “arte criada para não durar, arte que sabe apreender o instantâneo e fixá-lo”⁴³, assim, utilizou matéria orgânica, e muitas vezes, materiais frágeis, não se importando com a durabilidade da obra de arte. Almerinda Lopes

³⁹ Traduzido do espanhol, trecho original: Una pintura plagada de olores 38 escritos. DUBUFFET, *op. cit.*, 1975, p. 7, tradução nossa.

⁴⁰ Traduzido do espanhol, trecho original: El pensamiento del hombre se arrebatava, toma cuerpo./ se vuelve arena, óleo./ se hace espátula, raspadores./ se transforma en el pensamiento del óleo o del raspador./ pero el raspador conserva al mismo tiempo su propia naturaleza que consiste en raspar salvaje y desmañadamente a diestro y siniestro y deslizarse y raspar al lado de donde se deseaba, en escaparse de la mano y derrapar./ y el óleo también conserva su naturaleza que es la de fluir y secar – tan mal, y tan lentamente, que uno se enfurece – y de secar tan desigualmente también. *Idem*, p. 45, tradução nossa.

⁴¹ Traduzido do espanhol, trecho original: todos los gestos realizados por el pintor los siente reproducirse en él. *Idem*, p. 60, tradução nossa.

⁴² Traduzido do espanhol, trecho original: más aparente será la mano del artista en toda la obra, y tanto más conmovedora, humana y expresiva habrá de ser. *Idem* p. 50, tradução nossa.

⁴³ Traduzido do espanhol, trecho original: Arte creado para no durar, arte que sabe apreender lo instantáneo y fijarlo. *Idem*, p. 154, tradução nossa.

destaca que Dubuffet apresentou outro aspecto que era “voltar-se, à sua maneira, para um mundo elementar e trivialmente grotesco, fazendo com que suas figuras, construídas com uma escritura rápida, que lembra o gesto do graffiti”⁴⁴, como quando nos apresenta pessoas comuns e cenas rotineiras como a série de obras que realizou sobre suas viagens pelo deserto, como a *Arabe à l'oeillet* de 1948. As obras *Arabe à l'oeillet* e *Paysages grotesques* constituem quase um diário de sua temporada na região do deserto parecem graffiti de rua. Sobre essas paisagens Dubuffet se recordou que no deserto havia “extensões infinitas, solos semeados de rochas, e dos que se tem rejeitado qualquer elemento bem definido, como seria uma árvore”⁴⁵ e que tinha prazer em observar esse tipo de lugar, pois, lhe interessavam os solos.

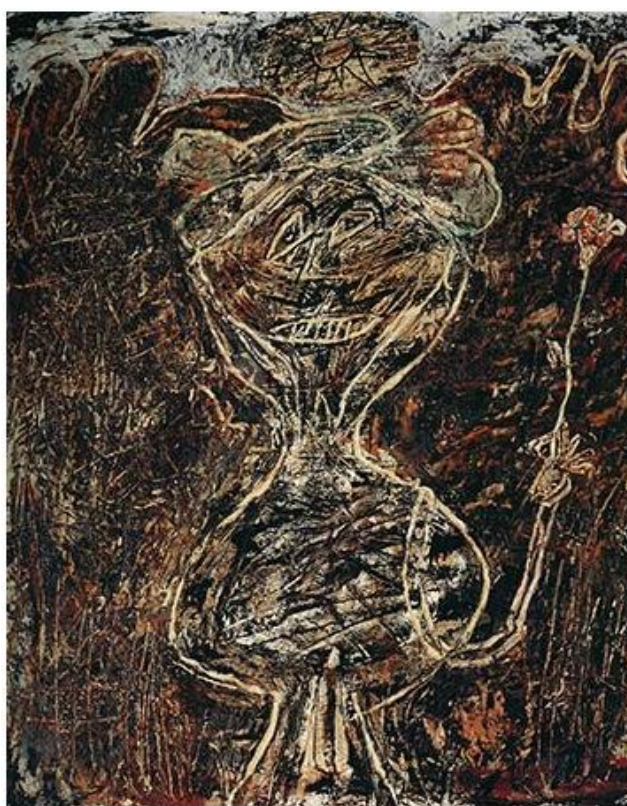


Figura 04 – Jean Dubuffet. *Arabe à l'oeillet*, 1948. Óleo sobre tela, 92 x 73cm.
Fonte: www.dubuffetfondation.com

Na arte moderna, outros artistas, dentre eles alguns representantes das vanguardas europeias foram os principais “desbravadores” das culturas não europeias. É o caso de Dubuffet que escolheu viajar por vários países para aprender com povos diferentes, mas se concentrou nos modos de viver das pessoas no deserto. Parece que esses artistas almejavam

⁴⁴ LOPES, *op. cit.*, p. 53.

⁴⁵ Traduzido do espanhol, trecho original: Extensiones infinitas, suelos sembrados de pedruscos, y de los que se ha rechazado cualquier elemento bien definido como lo serían un árbol. DUBUFFET, *op. cit.*, 1975, p. 158, tradução nossa.

uma posição indiferente à tradição artística europeia, fugindo dos condicionamentos culturais nos quais estavam localizados. E esse tipo de pensamento e entusiasmo, Dubuffet compartilhou em sua produção plástica e teórica, sobretudo a partir da década de 1940. A relevância dessa década na vida de Dubuffet é incontestável, pois, constitui de modo efervescente momentos significativos e que o auxiliaram a compor grande parte de seu posicionamento intelectual, como também, na produção plástica.

1.1 Questionamentos existencialistas na obra de Jean Dubuffet

No período das duas Grandes Guerras Mundiais, a humanidade manifestou profunda inquietação e angústia, mas enfrentou o clima niilista, em muitos casos, de forma reativa, sobretudo no que concerne à tentativa de desvendar suas origens e os assuntos relativos à sua existência. Essas reações podem ser sentidas principalmente nas práticas culturais, na literatura e na filosofia, campos propícios à exteriorização da sensibilidade. Essas perspectivas nos oferecem obras focadas na condição humana enquanto tal. Para Almerinda Lopes, naquele momento histórico, o sentimento de angústia foi evidente, repercutindo, por exemplo, nas obras de *Abstração Informal*, como também, no “desenvolvimento do existencialismo e da fenomenologia de Heidegger, Sartre e Merleau-Ponty”⁴⁶. Como se sabe o existencialismo⁴⁷ proporcionou uma generosa base intelectual e filosófica para uma reflexão aprofundada a respeito de questões relativas à condição humana. Nesse subcapítulo concentro-me numa sucinta investigação sobre a conexão sugerida por Giulio Carlo Argan em *Arte Moderna*, de que “no âmbito do *Informal*, o tema da matéria foi abordado por dois pintores franceses, Jean Fautrier e Jean Dubuffet, e inscreve-se no leque de pensamento que vai do psicologismo de Bergson ao existencialismo de Sartre”⁴⁸. Opto aqui por apresentar uma discussão quanto aos prováveis questionamentos existencialistas na obra de Dubuffet com base no pensamento sartriano, para posteriormente, apresentar questões relativas à matéria, tendo em vista as argumentações de Argan.

Previamente, discorrerei sobre alguns aspectos do existencialismo de Sartre, que aborda a temática em pelo menos três de suas principais obras: o romance *A Náusea*; o ensaio

⁴⁶ LOPES, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁷ Para Beaufret, o existencialismo era uma maneira de filosofar, pois, a filosofia que tem como objetivo expor o homem a si mesmo, consequentemente, o faz pensar sobre a sua existência. Para ele, existiam duas linhas de filosóficas, assim, “uns se esforçam primeiramente por elucidar a estrutura geral de toda existência; outros tratam diretamente do homem”. BEAUFRET, Jean. *Introdução às filosofias existencialistas: de Kierkegaard a Heidegger*. Tradução: Salma Tannus Machail. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p.11.

⁴⁸ ARGAN, Giulio. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1922, p. 617.

O ser e o nada; e a conferência *O existencialismo é um humanismo*. Nessas obras encontram-se as bases para sua filosofia existencialista. Sartre visivelmente influenciado por Husserl e Heidegger, torna famosa a frase, “a existência precede a essência”⁴⁹, e assim constituiu seu existencialismo considerado ateu, pois, se concentra especificamente no ser humano e lhe concede toda a responsabilidade pela sua própria existência. Anteriormente, as filosofias *substancialistas* tinham como princípio pensar na essência para, conseqüentemente, chegar ao ser humano. Estudos como os de Kierkegaard exemplificam tal modelo da seguinte maneira, “para eles, o homem é um ponto de chegada ou, se quiser, o ponto de remate de um sistema”⁵⁰. E assim, descobrir como funciona esse sistema que era associado às considerações não concretas no que concerne a Deus, ao mundo, às leis da natureza e à vida, lhes daria todas as respostas para compreensão da existência. Para Gerd Bornheim, o existencialismo sartriano fez o caminho inverso, o ser humano se torna consciente de sua existência e responsável por ela. De um lado, esses são os reflexos de uma crise anunciada por Nietzsche como sendo a morte do Deus metafísico em todos os âmbitos da vida, especialmente nas relações culturais. Contudo, como salientou Bornheim, não se supera uma crise dessa dimensão de forma simples. Sartre, de certa maneira, é também caudatário da herança metafísica. Como se sabe “a consciência é o grande alicerce”⁵¹ do existencialismo, respaldada no *cogito* cartesiano. Por isso, pode-se dizer que nesse sentido o existencialismo se distancia do inconsciente freudiano, se propõe a desvendar as escolhas conscientes do indivíduo.

Bornheim ainda sublinhou que Sartre constrói seu existencialismo sob o pilar da liberdade. Assim, o ser humano “é liberdade em seu próprio ser”⁵² e apesar da liberdade não ter essência, ela “se explica como fundamento de todas as essências”⁵³, não obstante ao fato da filosofia de Sartre ser de oposição aos pensamentos que se fixam na essência para o entendimento da condição humana. Deste modo, a liberdade pode ser vista como uma necessidade do ser, cujos atos são a expressão dela mesma. Para Sartre, o existencialismo era “como uma doutrina que torna a vida humana possível e que, por outro lado, declara que toda verdade e toda ação implicam um meio e uma subjetividade humana”⁵⁴, por essas razões, rejeitava a pecha de pessimismo encampada pela crítica ao existencialismo. Destacou ainda a tendência do ser humano às ações consideradas de má índole, colocando como alternativa para essa “situação” a busca da transparência do “verdadeiro”. Logo, um dos princípios

⁴⁹ BORNHEIM, Gerd. *Curso de Filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1989, p. 195.

⁵⁰ BEAUFRET, *op. cit.*, p.11.

⁵¹ BORNHEIM, Gerd. *Sartre*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 303.

⁵² *Idem*, p. 110.

⁵³ *Idem*, p. 111.

⁵⁴ SARTRE, *op. cit.*, 1987, p.2.

fundamentais do existencialismo sartriano era evidenciar a liberdade e a subjetividade, expressões que podem auxiliar na compreensão da obra de Dubuffet. Não há, claro está, uma uniformidade nos pensamentos desses dois autores, mas as similaridades podem ser afinadas a partir dessa construção da liberdade e da autonomia do sujeito.

Mas afinal, o que é essa subjetividade sartriana? Na sua definição mais geral o subjetivismo concerne à escolha individual do sujeito tendo em vista, obviamente, as relações de alteridade. Por outro lado, se vinculava com a “impossibilidade em que o homem se encontra de transpor os limites da subjetividade humana”⁵⁵, dado este que revela a exigência da liberdade e da compreensão das relações intersubjetivas para que se aceda a autonomia do sujeito. A filosofia existencialista de Sartre se desenvolve, portanto, a partir de uma série de particularidades, sendo que uma delas é a liberdade. A liberdade no existencialismo sartriano pode ser quase uma sentença de condenação, afinal, o ser humano está condenado a ser livre e “não é livre para deixar de ser livre”⁵⁶. Ao contrário da concepção kantiana, para Sartre, não existia a natureza humana porque não existe um Deus criador⁵⁷. Dessa maneira, ao ser humano foi concebida total responsabilidade sobre sua própria existência e, para tanto, a liberdade deverá ser desvinculada da predestinação religiosa. Como consequência, as escolhas individuais interferem na convivência coletiva. Seguindo essa linha de pensamento, o ser humano entende sua própria existência, e desprendendo-se dos ideais religiosos, se estabelece enquanto indivíduo consciente de sua condição. Para Bornheim, esse subjetivismo sartriano se revelava extremo, pois, entendia que “tudo o que me acontece é meu”⁵⁸, como se cada escolha fosse absoluta e tornasse o indivíduo “responsável pelo mundo”⁵⁹.

Dubuffet na sua obra plástica⁶⁰ e teórica também se concentrou na condição humana, abordando a existência como temática principal. O próprio artista afirmou “gosto de ver a vida em todos os lugares do quadro”⁶¹. Ele também discorreu sobre o conceito de liberdade, inspirando-se em referenciais anarquistas. Para iniciar uma reflexão sobre sua produção plástica, destaco as obras produzidas a partir de 1917, em que podemos observar retratos com

⁵⁵ SARTRE, *op. cit.*, 1987, p. 5.

⁵⁶ BORNHEIM, *op. cit.*, 2007, p. 112.

⁵⁷ Estas considerações sobre o existencialismo sartriano são defendidas pelo autor Jean Beaufret, que realizou uma introdução ao conceito. BEAUFRET, Jean. *Introdução às filosofias existencialistas: de Kierkegaard a Heidegger*. Tradução de Salma Tannus Machail. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

⁵⁸ BORNHEIM, *op. cit.*, 2007, p. 127.

⁵⁹ *Idem*, p. 127.

⁶⁰ No site *Fondation Jean Dubuffet* estão disponíveis imagens das obras de Jean Dubuffet, numa quantidade considerável e ordenada cronologicamente. Como também informações sobre a vida e obra do artista, listagem de suas publicações, indicações dos principais livros relacionados à vida e obra de Dubuffet, e também à temática da arte bruta. Disponível em: <http://www.dubuffetfondation.com>.

⁶¹ Traduzido do espanhol, trecho original: Me gusta ver la vida en todos los lugares del cuadro. DUBUFFET, *op. cit.*, 1975 p. 157, tradução nossa.

uso de uma técnica realista, mas que fizeram a transição para outras fases da produção do autor. Até aquele momento (1917) Dubuffet aparentemente não demonstrou ousadia na escolha dos materiais, que visivelmente são reflexos de seu ingresso muito jovem aos estudos tecnicistas na École des Beux-arts, como por exemplo, o retrato de Armand Salacrou.



Figura 05 – Jean Dubuffet. *Portrait d'Armand Salacrou*, 1917. Sanguínea sobre papel, 30,5x 23 cm.
Fonte: www.dubuffetfondation

Contudo, ocorreu uma transição expressiva nas pinturas da década de 1920, que propiciou uma maior liberdade em sua maneira de pintar e no modo de representação da figura humana, influência das vanguardas europeias. Para Almerinda Lopes, os *informalistas* tinham a intenção de romper com o passado no sentido da figuração e da representação, mas não conseguiram por definitivo, o que vemos em suas obras pode ser considerado uma “figuração esquemática ou apenas sugerida”⁶², como nos retratos feitos por Dubuffet. Sobre a maneira que fazia seus retratos, Dubuffet expôs que se escolhesse pintar um caminho faria um arquétipo⁶³ dele, assim, o representaria numa espécie de síntese de todos os caminhos do mundo. Essa mesma intenção também, se aplicava aos retratos. Dessa forma, desejava retratar como se pintasse a efígie de uma pessoa e, nesse sentido, a pintura evocaria um rosto de ser humano, porém sem as particularidades, feições, traços pessoais, que para ele, eram desnecessárias.

⁶² LOPES, *op. cit.*, p. 51.

⁶³ Para Jung, o arquétipo era uma forma preexistente inconsciente que provoca uma representação simbólica, pode ser encontrada na arte, na religião e nos sonhos. PLON, Michel; ROUDINESCO, Elisabeth. *Dicionário de psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

Essa tentativa de transformação da forma representativa, pode ser vista já no retrato de Georges Limbour que ganha um caráter quase caricato, ou o aspecto “cômico” que Argan aponta na obra de Dubuffet, representado diferentemente do retrato de Salacrou. No retrato de Salacrou, ele ainda estava “preso” às técnicas realistas e, dessa maneira, atento à construção de formas proporcionais e estruturas anatômicas que tinham a intenção de representar a forma real. Por outro lado, no retrato de Limbour, apresentou especificidades em seu modo de produzir que o acompanharam até sua fase final de produção, entre elas, a similaridade com desenhos infantis e o uso de materiais diversos, que conferiam um aspecto primitivo às obras, como é o caso da utilização de materiais orgânicos, recorrentes em sua fase no *informalismo* francês.

Aproximando as obras de Dubuffet a um diálogo aberto com o pensamento de Sartre, pode-se dizer que ambos nos impelem a olhar a vida e a condição humana. Sartre tinha uma obstinação por biografias⁶⁴ e por desvendar a autonomia subjetiva. Para ele, como desenvolveu em sua teoria, antes de tudo o ser existe. E Dubuffet expôs sua existência retratando sua própria vida, como nos retratos que compôs e que valorizam suas relações com amigos e lembranças da infância. Para Almerinda Lopes, os artistas *informalistas* como Dubuffet, construíam “um processo autobiográfico, onde arte e vida se projetam reciprocamente no ato pictórico”⁶⁵. E sobre esse aspecto de sua produção, Dubuffet afirmou que apreciava ver a vida com as formas que lhe eram familiares, pois, “o bem da vida nos é familiar”⁶⁶, assim, realizou uma arte quase autobiográfica. Além disso, recordando as palavras de Argan, “a arte é existência”⁶⁷. Percebe-se aí as circunstâncias de uma época. O embrião da trajetória e formação do artista Dubuffet, já se anunciava mesmo antes das sistematizações sartriana desses temas, que foram retomados pelo artista francês posteriormente em suas obras teóricas sobre a cultura e a arte bruta⁶⁸.

⁶⁴ Não é atoa que escreveu a biografia de Flaubert em três extensos volumes.

⁶⁵ LOPES, *op. cit.*, p. 34.

⁶⁶ Traduzido do espanhol, trecho original: O bien de la vida nos es familiar. DUBUFFET, *op. cit.*, 1975 p. 157, tradução nossa.

⁶⁷ ARGAN, Giulio. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1922, p. 543.

⁶⁸ Nos escritos teóricos a influência de Sartre adquire um relevo significativo. Principalmente pelo reconhecimento do engajamento político de Sartre e pela sua visceral produção do final dos anos 1930, 40, 50 e 60.

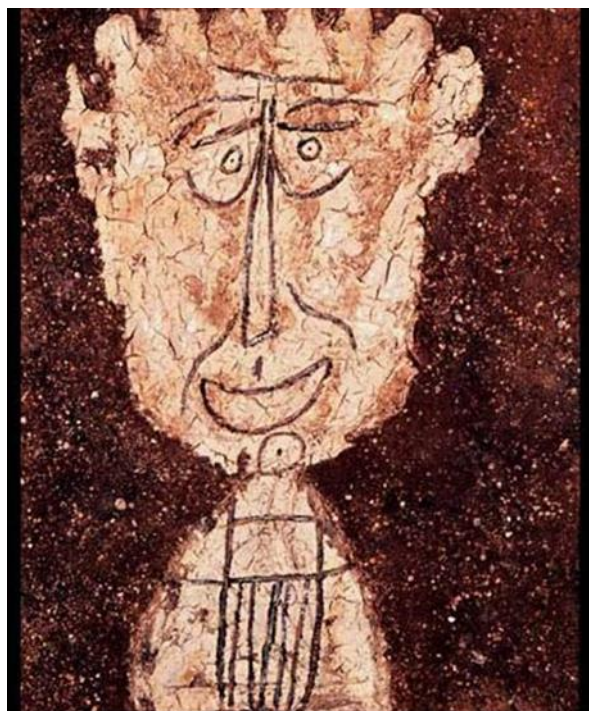


Figura 06 – Jean Dubuffet. *Portrait De Georges Limbour*, 1920. Óleo sobre tela, 55x 46 cm.
Fonte: www.dubuffetfondation

Preliminarmente, podemos relacionar as produções plásticas e teóricas de Dubuffet, principalmente, aquelas da fase do *informalismo*, a noções morais e estéticas, como a de feiura⁶⁹, atribuída ao existencialismo sartriano, mas não somente como oposição à beleza, pois, tais afirmações de valores seriam muito subjetivas, haja vista a complexidade do assunto. Dubuffet refletiu sobre as noções de beleza em *Escritos sobre arte*⁷⁰, acreditando que a sociedade ocidental europeia ainda estava presa aos valores gregos. O artista afirmava que na arte ainda eram utilizadas definições restritas de beleza, mesmo que na França, naquele momento, a arte abstrata estivesse sendo difundida e não se assemelhasse com a arte grega. Para ele, as noções de beleza tinham em sua origem os padrões gregos, mas na modernidade estavam ligadas às tendências artísticas em destaque o sistema de arte.

No entanto, considerando o seguinte exemplo dado por Sartre para refletir sobre a feiura, pode-se dizer que ele tinha em vista a questão de valores. E assim, comenta um fato anedótico de que numa determinada situação uma senhora estando nervosa, fala um palavrão e, em seguida se desculpa com a frase, “acho que estou ficando existencialista”⁷¹. Ao dar esse

⁶⁹ Sartre discorreu que a feiura foi atribuída ao existencialismo pela crítica, que interpretou o movimento de maneira pejorativa, enxergando nele a ênfase “o lado mau da vida humana”. SARTRE, *op. cit.*, 1987, p.2.

⁷⁰ A respeito das noções de beleza desenvolvidas por Dubuffet, estão presentes na publicação *Escritos sobre arte* e serão discutidas com mais aprofundamento no capítulo *Os ideais de Jean Dubuffet para a concepção do termo arte bruta*.

⁷¹ SARTRE, *op. cit.*, 1987, p. 2.

exemplo, Sartre queria declarar que o existencialismo estava sendo associado à feiura no sentido de má índole, e que teóricos da época consideravam que os existencialistas evidenciavam as características negativas do indivíduo e os comportamentos não aceitáveis pela sociedade, como se os apoiassem. Uma associação hipócrita, já que, é impossível pensar que o ser humano seja capaz somente de se praticar ações benignas e consideradas adequadas perante a sociedade.

Na obra teórica de Dubuffet, de certa forma, existe uma defesa dessa feiura como a que foi atribuída ao existencialismo. O artista se concentrou em revelar tais particularidades humanas que podem ser chamadas negativas, como o individualismo. Principalmente, tendo como base seu ensaio *Cultura Asfixiante*, no qual apresenta uma crítica contundente em relação à arte e à cultura, desmascarando a formação hierárquica da sociedade francesa a partir de interpretações tanto antropológica como política que potencializam a vivência dentro de uma classe oprimida, no caso a classe trabalhadora como oposição às classes dominantes. Nesse ensaio, Dubuffet expôs suas considerações sobre um aspecto de feiura patente na sociedade francesa. É assim que vai tecendo seus comentários, com afirmações como essa, “muita beatice torna uma pessoa hipócrita”⁷², que seria o mesmo que, seguir fielmente valores que são impostos pelas sociedades europeias, e que estão ligados fortemente à religião, fazem com que as pessoas vivam relegando sua individualidade e, ao mesmo tempo, limitando sua liberdade.

Dubuffet critica essa sociedade controlada pelas classes dominantes ou pela burguesia, que juntamente com o Estado, a Igreja e a Polícia, determina como os indivíduos devem se portar. É importante, considerar que o autor tem como propósito desmoralizar esses parâmetros da sociedade e da cultura a quem a crítica é endereçada. Em minha opinião, de certa maneira, Dubuffet segue os fundamentos existencialistas de Sartre quando coloca o ser humano em primeiro lugar e responsável pela sua existência, mas o artista, almejava ainda associar as ideias sartrianas com o ideário anarquista, o que para ele conferia a suas ideias um aspecto mais despojado e visceralmente crítico com establishment. Ainda no ensaio, Dubuffet descreveu que o indivíduo precisava se libertar da formação hierárquica da sociedade, das definições de arte e da cultura, como também, do controle do Estado e dos valores morais impostos pela Igreja. No pensamento sartriano, o ser humano deveria preceder a essência, e não levar em consideração conceitos e valores anteriores à existência, como a existência de deus e, consequentemente, a religião.

⁷² DUBUFFET, Jean. *Cultura Asfixiante*. Tradução de Serafim Ferreira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1968, p. 20.

Apesar de ambos recusarem a subordinação religiosa, o controverso posicionamento individualista de Dubuffet não me parece totalmente convergente com a ideia de liberdade de Sartre. Para Sartre, mesmo que o ser humano seja responsável por si, também é “responsável por todos os homens”⁷³. Ele acreditava que as escolhas ou ações individuais interferiam na vida coletiva, e ainda afirmou que “crio uma certa imagem do homem que escolho: escolhendo a mim, escolho o homem”⁷⁴. Entretanto, Dubuffet pregou uma espécie de individualismo que desobriga o indivíduo com a responsabilidade social, e sobre estas vertentes afirmou que “pretender servir os dois ao mesmo tempo só pode conduzir à hipocrisia e à confusão”⁷⁵, assim, os interesses do indivíduo e do coletivo são contrários. E desse desejo também partilhavam os artistas *informalistas* ou *abstracionistas líricos* (como Dubuffet), desejo pelo individualismo ou por uma produção pessoal que remetesse “as crenças, os desejos, as ideias e o estágio de conhecimento de seu tempo, por acreditarem que o processo de modernização não pode mais ser feito só no plano social, mas principalmente, no nível individual”⁷⁶. Segundo Lopes, o desejo de uma liberdade, de certa forma, individualista, era compartilhado pelos artistas *informalistas* que se demonstraram contrários à ideia de que a arte deveria seguir a via do coletivo e do social.

Mas retornando ao principal fundamento existencialista, inicialmente, o ser humano existe e no momento de seu nascimento é jogado a própria sorte ao mundo. Pode se refletir que essa responsabilidade pela própria existência chega na fase adulta, como explanou Sartre a respeito da solidão, “quanto a mim vivo sozinho, inteiramente só. Nunca falo com ninguém; não recebo nada, não dou nada”⁷⁷, e esse ser parece que só existe no horizonte de uma idealização de futuro. Ainda sobre o nascimento, que compõe um momento crucial e que expõe a um ser indefeso e frágil as misérias do mundo, Dubuffet o representou no quadro abaixo.

⁷³ SARTRE, *op. cit.*, 1987, p. 3.

⁷⁴ *Idem*, p. 4.

⁷⁵ DUBUFFET, *op. cit.*, 1968, p. 12.

⁷⁶ LOPES, *op. cit.*, p. 19.

⁷⁷ SARTRE, Jean-Paul. *A Náusea*. Tradução de Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 21.

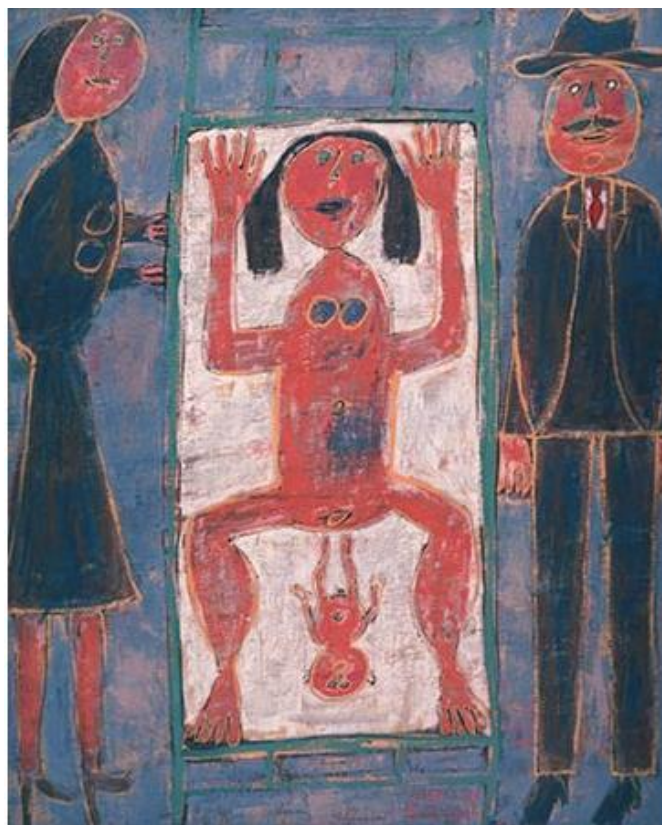


Figura 07 – Jean Dubuffet. *L'accouchement*, 1944. Óleo sobre tela, 99,8x80,8 cm.
Fonte: www.moma.org

A obra *L'accouchement* de Dubuffet expressa esse momento tão essencial de nossa existência, ou melhor, o momento em que passamos a existir. Na composição, Dubuffet utilizou todo o espaço do suporte, de modo que os personagens foram pintados quase que alinhados. Segundo Lopes, o espaço para os *informalistas* era organizado pelo uso da cor, mas tinha como objetivo ser construído com a pintura e não ligado a “processos convencionais do passado”⁷⁸, como eram as composições baseadas na construção geométrica. Assim, o espaço pode ser ocupado pela gestualidade com o uso da cor, e com os processos de criação vindos do interior ou da intenção do artista. Nessa obra de Dubuffet, o espaço foi reivindicado por inteiro, ocupa todo o vazio ou o espaço da tela em branco, com o uso de cores primárias e evidenciadas pelas linhas e contornos em cor amarela. E há uma sugestão de interação quando retrata a figura feminina em pé com as mãos na cama ao lado da figura deitada, representada pela ação após o parto.

As formas nos desenhos de Dubuffet seguem um padrão, todos se assemelham a desenhos feitos por criança, como em *L'accouchement*. Interessante esse aspecto infantil, principalmente, quando pensamos em conceitos como o de liberdade. A criança vive uma

⁷⁸ LOPES, *op. cit.*, p. 40.

espécie de analogia, enquanto, pode desfrutar de uma liberdade maior durante sua formação, que a permite manifestar sua vivência de forma tão sincera e natural, mas ainda assim, vive condicionada por seus tutores. Mas afinal, a criança não está preocupada com suas ações, não quer se limitar a regras, como também, quer viver de modo egoísta, expressar seus sentimentos com intensidade e demonstrar seus instintos de sobrevivência. Para essa criança não existe moral e nem ética, porém passam a existir esses valores com a relação com os pais, a escola e ao Estado, aos quais foi delegado o papel castrador ou moldador.

Dubuffet apresentou em suas obras essa forma representativa quase que infantil, a que é bem provável que tenha “herdado” também das obras de Klee. Compõem a obra de ambos, as formas livres e o desprendimento técnico que remetem uma busca da liberdade expressiva. O conceito de liberdade adjunto ao instintivo que pode ser concedido a Dubuffet e a Klee, supõe que a criança realiza o simples ato de viver e sem as preocupações existenciais as quais os adultos se angustiarão com o futuro. E isso, considerando que a existência instintiva da criança acontece antes de se deparar com a razão que conduz a sociedade. Quando questionado sobre suas obras se assemelharem aos desenhos infantis, Klee respondeu que, “aqueles cavalheiros, os críticos, dizem que os meus quadros lembram os rabiscos e as desordens das crianças. Espero que sim! Os quadros que meu filho Felix pinta são geralmente melhores do que os meus, porque os meus foram filtrados pelo cérebro”⁷⁹.

Ainda sobre a obra *L'accouchement*, quando Dubuffet interpreta o momento do parto, manifesta um momento de muita beleza e dor. E essa pintura mais parece a visão de uma criança do acontecimento. E retornando ao pensamento sartriano, nesta ocasião temos o início da subjetividade, assim, desgarrado do ventre da mãe, o ser encontra-se sozinho, de agora em diante, para Sartre:

O desamparo implica que somos nós mesmos que escolhemos o nosso ser. Desamparo e angústia caminham juntos. Quanto ao desespero, trata-se de um conceito extremamente simples. Ele significa que só podemos contar com o que depende da nossa vontade ou com o conjunto de probabilidades que tornam a nossa ação possível.⁸⁰

Tanto Dubuffet como Sartre, se empenharam em manifestar sentimentos oriundos dessa existência angustiante e solitária do ser humano. Cada um, de uma maneira bem particular e sensível, expondo as mazelas e a beleza da vida. E se concentrando no ser, como personagem principal desse teatro que é existência. O existencialismo sartriano se desenvolve

⁷⁹ WIEDMANN, A. *Romantic roots in modern art*. Surrey: Gresham Books, 1979.

⁸⁰ SARTRE, *op. cit.*, 1987, p. 8-9.

a partir do ser consciente de sua existência, já Dubuffet e outros *informalistas* preferiram a busca de uma criação voltada para o individualismo⁸¹ e o inconsciente.

1.2 O *informalismo* francês e a matéria em Jean Dubuffet

O *informalismo* foi uma tendência pictórica que se desenvolveu em vários países, que concebia uma atitude de revolta contra a tradição acadêmica, principalmente, no âmbito da pintura. E essa idealização de ruptura já havia sido estabelecida por outros movimentos artísticos, um exemplo disso, são as vanguardas históricas europeias. Foi no período entre a década de 1940 e 1950 que se desenvolveu o *informalismo*, quando o mundo sobrevivia com as consequências da Segunda Guerra Mundial, e consequentemente, vários artistas europeus estavam exilados, enquanto, outros voltavam aos seus países de origem. Época em que os Estados Unidos se estabeleciam como grande potência econômica e novo referencial para arte mundial, com seu principal representante do expressionismo abstrato, Jackson Pollock e sua *action painting*. Existiram outras ramificações do *informalismo* na Europa, como a abstração lírica, termo criado por Jean-José Marchand e Georges Mathieu para a exposição *L'imaginaire* de 1947, a expressão *Un Art autre*⁸² criada pelo artista e crítico de arte Michel Tapié, em 1952, e o tachismo aplicado para as tendências *informalistas* francesas, e por fim, a *École de Paris*⁸³ que teve representantes como Georges Braque, Henri Matisse e Pablo Picasso.

O integrante da *Compagnie de l'Art Brut*, Michel Tapié⁸⁴ em *Un Art autre* destacou duas exposições marcantes no 1945, sendo uma a *Hautes Pâtes* de Jean Dubuffet, e a outra, *Otages* de Jean Fautrier. Tapié iniciou seu texto afirmando que a arte naquele momento “precisa surpreender para ser arte”⁸⁵, em sua crítica declarou que não discutiria estética e as obras que se relacionam com tal ideia, pois, queria se distanciar das produções artísticas que estavam na “moda” e que eram defendidas apenas por seus valores estéticos pelos integrantes do mercado de arte. Para Tapié, “a arte é feita em outros lugares, fora dele, em outro plano

⁸¹ A defesa de Dubuffet ao individualismo será discutida no capítulo *Os ideais de Jean Dubuffet para a concepção do termo arte bruta*, em que enfatizo a influência do filósofo Max Stirner.

⁸² Título traduzido como *Um novo além* para o livro *Teorias da arte moderna*. CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 614.

⁸³ A expressão *École de Paris* foi utilizada por teóricos para referir-se à década de 1920, em que a cidade “se tornou a mais cosmopolita de todas as capitais do mundo”, como também, para evidenciar a liberdade de expressão pessoal que seus integrantes buscavam. LOPES, Almerinda da Silva. *Informalismo e Utopia: o mundo transfigurado* por Antonio Bandeira. 1997. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, p. 106.

⁸⁴ Para Lopes, o sentido de *informal* proposto por Michel Tapié era “vago e genérico, e até mesmo contraditório” isso porque se tratava de relacioná-lo a “não forma ou de algo sem forma”. *Idem*, p. 14-15.

⁸⁵ CHIPP, *op. cit.*, 1988, p. 614.

daquela realidade que sentimos de maneira diferente: a arte é outro”⁸⁶, na sua opinião, vemos isso em Nietzsche e no movimento Dadá que contestaram os padrões seguidos pela sociedade.

Para Tapié, o que interessava era o indivíduo autêntico e que apesar das experiências coletivas continuava preservando seus princípios, sendo fiel a suas convicções, como a capacidade de ser individualista. Esse indivíduo não se prende as convenções coletivas, como também, não estava preso ao passado, assim, “esse alquimista só conquista esse nome quando encontra a pedra filosofal, e não pela decadência da vida que teve de precedê-la”⁸⁷. Dessa maneira, poucos indivíduos após a Segunda Guerra Mundial conseguiram surpreender na arte, por apresentar tais características autênticas, para o autor, descobrimos que “não há fim aos convites à exploração inesgotável”⁸⁸, pensando no que se refere a matéria, e que podem ser presenciados nas obras de Dubuffet e Fautrier. Para Tapié, esses artistas eram:

Os indivíduos cujo trabalho nos faz ver que um novo mundo, um outro mundo, existe, ou talvez apenas nos deixou mais clara, pela passagem de uma potencialidade a outra, de um finito para um infinito intuitivo e dali para um transfinito, uma realidade em cujo reino o homem pode enfim arriscar tudo.⁸⁹

Segundo Tapié, com as obras do *informalismo* seríamos capazes de ver esse outro mundo o qual mencionava. Mas retornando as características do *informalismo*, também pode se compreendido, com uma atitude plástica ligada tanto a abstração, como a gestualidade, que remetia intenção de rebeldia diante de todo o sistema de arte ligado à racionalidade e à tradição acadêmica, principalmente, no caso do *informalismo* francês. Almerinda Lopes evidencia como particularidade dessa tendência, “o gesto romântico do individual [...] que se opõe ao culto da objetividade e do racionalismo”⁹⁰, então, presenciamos uma estética reveladora da angústia existencial que volta-se para “a subjetividade, o imaginário, o sonho e o apelo à liberdade individual”⁹¹. Já para Dorfles, o *informalismo* significava “o contrário a toda forma, oposto a toda vontade formativa, rebeldia frente a toda estrutura preconcebida e racional”⁹², dessa maneira, essas obras foram chamadas de uma “arte do signo, do gesto e da matéria”⁹³. Na obra de Dubuffet, a importância dada à matéria foi significativa, o próprio afirmou em nota *El hombre debe hablar, pero la herramienta también y lo mismo el*

⁸⁶ CHIPP, *op. cit.*, 1988, p. 614.

⁸⁷ *Idem*, p. 615.

⁸⁸ *Idem*, p. 616.

⁸⁹ *Idem*, p. 616.

⁹⁰ LOPES, *op. cit.*, p. 27.

⁹¹ *Idem*, p. 28.

⁹² Traduzido do espanhol, trecho original: O contrario a toda forma, opuesto a toda voluntad formativa, rebeldía frente a toda estructura preconcebida y racional. DORFLES, Gillo. *Ultimas tendencias del arte de hoy*. Barcelona: Labor, 1996, p. 51, tradução nossa.

⁹³ Traduzido do espanhol, trecho original: Arte del signo, del gesto y de la materia. *Idem*, p. 51, tradução nossa.

*material*⁹⁴, que a arte deveria nascer da matéria, pois, não existe cor, existem matérias coloridas, como por exemplo, não existe a cor preta, existem matérias negras.

E os artistas dessa tendência idealizavam a conjunção, a arte e a liberdade, criando assim, construções compositivas que muitas vezes, expressavam suas emoções, sentimentos e vivências. Alguns pretendiam se distanciar da estruturação compositiva e do processo criativo baseado na razão. E outro aspecto que pode ser descrito, era a experimentação da matéria. Artistas como Dubuffet usaram materiais orgânicos e inorgânicos, assim como, resíduos industriais em suas composições. Sobre essa questão, Dubuffet expôs que “sempre gostei – é uma espécie de vício – de utilizar apenas materiais mais comuns, aqueles em que a princípio não pensamos, porque são demasiado vulgares e próximos, parecendo-nos impróprios para seja lá o que for”⁹⁵, e foi esse um dos motivos pelos quais ficou famoso, pelo uso da matéria.



Figura 08- Jean Dubuffet. *Le strabique*, 1953. *Assemblage* com asas de borboletas, 25 x18cm
Fonte: <http://www.dubuffetfondation.com>

Para Argan, os principais expoentes do *informalismo* francês foram Jean Dubuffet e Jean Fautrier, que apresentavam uma produção plástica que se remetia a aspectos primitivos, isso pelo modo como usavam a matéria orgânica, principalmente, em suas pinturas. Segundo

⁹⁴ DUBUFFET, *op. cit.*, 1975, p. 39-40.

⁹⁵ CHIPP, *op. cit.*, p. 618.

Dorfles, esses dois artistas “nos fazem pensar num processo metamórfico da matéria bruta”⁹⁶, como artistas alquimistas. Ambos obtiveram notoriedade por suas incursões pelo *informalismo*. Assim como Argan, Dorfles evidenciou nessa tendência, o tratamento dado à matéria como um dos principais aspectos perceptíveis nas obras, pois, esses artistas “transformavam” fragmentos da natureza em *assemblages*, colagens, instalações, pinturas e objetos de arte, como a obra *Le strabique* de Dubuffet. Para o autor, existia a junção, o ser e a matéria, que são reflexos da condição humana, e consequentemente:

No âmbito das poéticas existenciais ou do *Informal*, o problema é colocado em termos totalmente diversos: a matéria tem sem dúvida, extensão e duração, mas ainda não tem, ou já deixou de ter, uma estrutura espacial e temporal. Sua disponibilidade é ilimitada; manipulando-a, o artista estabelece com ela uma relação de continuidade essencial, de identificação⁹⁷.

A relação de Dubuffet com a matéria orgânica pode ser associada à sua busca pelos povos ditos primitivos. Como se Dubuffet quisesse estabelecer uma relação, de identificação direta com esses povos julgados como seres primitivos e instintivos, por nossa “civilizada” sociedade ocidental. Para essa suposição, evoco aqui as noções de primitivo e primitivismo explicitadas por Nicola Abbagnano em *Dicionário de Filosofia*. Pode-se dizer que constituem as ações de povos primitivos a união com a natureza e os *valores* ambientais, daí por exemplo, o mito do “bom selvagem” e a “crença de que é a forma mais perfeita da vida humana”⁹⁸. Em seus escritos⁹⁹, Dubuffet parecia admirar esses povos pelo vínculo e pelo respeito que demonstravam em suas ações na relação com a natureza. Como também, idealizava o conceito do “bom selvagem” como oposição ao europeu civilizado, buscando assim o que acreditava ser a pureza desses povos, visto que não estavam contaminados com os padrões culturais. Para o autor Gerd Bornheim, que relembra as palavras de Diderot no texto *O bom selvagem como philosophie e a invenção do mundo sensível*, havia uma idealização de pureza na vida primitiva:

Assim preferiríeis o estado de natureza bruta e selvagem? – Por minha fé, não ousaria declará-lo; mas sei que se viu muitas vezes o homem da cidade despir-se e reentrar na floresta, e que nunca se viu o homem da floresta vestir-se e estabelecer-se na cidade.¹⁰⁰

⁹⁶ Traduzido do espanhol, trecho original: Nos hacen pensar en un proceso metamórfico de la materia bruta. DORFLES, Gillo. Últimas tendencias del arte de hoy. Barcelona: Labor, 1996, p. 55, tradução nossa.

⁹⁷ ARGAN, Giulio. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1922, p. 542.

⁹⁸ ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 791-792.

⁹⁹ Estas suposições do fascínio de Jean Dubuffet pelos povos ditos primitivos desenvolvido com mais precisão no capítulo *Os ideais de Jean Dubuffet para a concepção do termo arte bruta*.

¹⁰⁰ BORNHEIM, Gerd. *Temas de filosofia*. São Paulo: Edusp, 2015, p. 59.

Na produção teórica, Dubuffet tentou estabelecer essa idealização do “bom selvagem”, como um espírito anárquico, de superação dos valores morais e éticos, de negação das crenças religiosas, nesse caso, o cristianismo, e ainda, como aquele que consegue viver pelos seus próprios instintos e se relacionar de forma harmoniosa com a natureza. Na produção plástica, Dubuffet também, tentou materializar aspectos primitivos, quando em suas pinturas enfatizou o uso da matéria orgânica, como se fosse uma tentativa de apresentar essa união, o ser e a matéria ou o ser e a natureza, como fundamentos da existência ou da condição humana em sua pura relação.

Retomo as considerações de Argan, nas quais o historiador da arte menciona que “tudo o que se vive torna-se matéria; logo (como dissera Bergson), a matéria é memória, algo nosso que se estranha a nós e existe por contra própria”¹⁰¹. Portanto, se pensarmos na obra de Dubuffet essa afirmação ganha um sentido todo especial, pois, ele representou sua existência de forma contumaz, e talvez, “cenas” de sua memória, ou ainda, o que o próprio artista chamou de “paisagens mentais”¹⁰². A intenção de Dubuffet era realizar “paisagens mentais”, para materializar as imagens que estão no cérebro ou “no mundo imaterial”. Argan ainda salientou que “a matéria é fluxo contínuo da realidade ou da existência: quando o que não é – o futuro – faz-se matéria, transforma-se no que foi – o passado”¹⁰³, talvez a matéria na pintura de Dubuffet, pudesse ser, ao mesmo tempo, a busca de conexão com seu passado e com os povos primitivos. Em suas pinturas, estavam evidentes essas peculiaridades, como por exemplo, quando retratou por diversas vezes, suas vivências. Para Almerinda Lopes, a tendência *informalista* realizava uma espécie de retorno à memória, intencionado a recuperação do mito de suas origens, assim como a “possibilidade de valorizar a memória pessoal e rememorar eventos particulares de natureza mítica, mística e existencial”¹⁰⁴, como fez Dubuffet.

Aqui podemos pensar na convergência entre esse subcapítulo e o anterior a partir das ideias que Argan apresentou sobre a matéria em Bergson e o existencialismo sartriano. Parece que o autor italiano tinha como intuito destacar na obra de Dubuffet, o espírito crítico, o cinismo e o cômico com base nos conceitos de matéria e existência. A existência na obra de Dubuffet era representada de forma crua, como se fosse despida da censura, idealizando uma criação na arte que se volta para o ser, tentando individualizá-lo e destacando a sua condição humana. Entretanto, se pensarmos na condição humana na obra de Sartre, ela se caracteriza

¹⁰¹ ARGAN, *op. cit.*, p. 542.

¹⁰² DUBUFFET, *op. cit.*, 1975, p. 159.

¹⁰³ ARGAN, *op. cit.*, p. 617.

¹⁰⁴ LOPES, *op. cit.*, p. 54.

por exibir um ser humano desamparado e entregue as incertezas da vida. Em uma interpretação concisa, Sartre apresentou a condição humana limitada por condicionamentos históricos e sociais, assim, envolvendo tanto suas escolhas individuais, que como consequência, influenciarão a vida coletiva. Já Dubuffet desqualificou a responsabilidade coletiva ou social, que para ele, era contrária às vontades do indivíduo. Contudo, se nos concentrarmos em suas pinturas, o aspecto histórico da existência pode ser visto, como já mencionado, pois se concretiza com o uso da matéria. Para Argan, Dubuffet encontrou um meio de exprimir essa complexidade da existência, e discorreu que:

Na moeda existencialista, Fautrier é a face trágica, e Dubuffet a cômica. Salvo algumas tiradas de Picasso, Dubuffet é o único artista que enxergou no cômico um aspecto revelador da condição (trágica) da consciência moderna. Estando-lhe fechado o caminho da transcendência, ele se volta para uma análise impiedosa da realidade existencial, penetrando nas camadas ínfimas do ser, desvendando cruelmente os móveis baixos, e fisiológicos, dos supostos grandes ideais, reconduzindo a história à crônica, a poesia ao jogo verbal¹⁰⁵.

Dorfles salientou que Dubuffet foi um artista que não se conformou com as aspirações da arte moderna, que caminhavam naquele momento para a abstração. Ele continuou figurativo, deste modo, afirmou que incluir o artista “numa determinada categoria significa não ter compreendido nada de sua autêntica personalidade”¹⁰⁶, revelando que ele só correu o risco de ser chamado surrealista. Segundo Lopes, a respeito da figuração nas obras de artistas como Dubuffet, Fautrier, Wols e Tàpies, essa característica remetia “simbolicamente a uma metamorfose do corpo humano, sarcasticamente virulento e maltratado, sugerindo lembranças do expressionismo, da arte primitiva ou da arte infantil”¹⁰⁷, diferentemente dos outros artistas *informais* que seguiam a tendência da abstração. E se há algo para refletir sobre a criação de Dubuffet, além do fato de permanecer figurativo, foi que realizou as mais impensadas possibilidades de explorar a matéria, e por isso, surpreendeu e scandalizou, demonstrando uma despreocupação com a conservação de suas obras, consequentemente, com o valor comercial. Para Dorfles, Dubuffet era uma “entidade artística autônoma”¹⁰⁸, visto que se destacou em meio ao que chamou de conformismo abstrato, ou daqueles que seguiam a tendência da abstração, como também, não fez parte dos grupos de artistas aspirantes a pós-

¹⁰⁵ ARGAN, *op. cit.*, p. 619.

¹⁰⁶ Traduzido do espanhol, trecho original: En una determinada categoría significa no haber comprendido nada de su auténtica personalidad. DORFLES, Gillo. *Ultimas tendencias del arte de hoy*. Barcelona: Labor, 1996, p. 151, tradução nossa.

¹⁰⁷ LOPES, *op. cit.*, p. 18.

¹⁰⁸ Traduzido do espanhol, trecho original: Entidad artística autónoma. DORFLES, *op. cit.*, p. 152, tradução nossa.

surrealistas que eram “incapazes de sentir os valores da matéria, as ‘instâncias’ sígnicas”¹⁰⁹. Segundo o autor, poucos artistas tinham vitalidade criadora, como Dubuffet e Klee que apresentavam em suas obras, força criativa e independente diante dos movimentos e tendências daquele momento.

Dorfles diferentemente de Argan, entendia a importância de não incluir Dubuffet no *informalismo* ou em qualquer tendência, mesmo assim, ambos identificaram a face cômica existencialista em sua obra. Para Dorfles, a existência era apresentada de forma cômica, e ao mesmo tempo melancólica, isso tendo em vista, principalmente, os retratos e os personagens que Dubuffet produziu, como o retrato de Henri Michaux. E ainda sobre a matéria na obra de Dubuffet, na série *Éléments botaniques* foram evidenciadas a produção de texturas, feitas com a técnica de colagem de materiais vegetais, que compõe a obra com o uso de diversos tipos de folhas, como uma “espécie de herbário mágico”¹¹⁰ ou ainda, como suas “paisagens mentais”. Por fim, Dorfles declarava a importância da matéria para a produção plástica de Dubuffet, e nela, presenciamos o reflexo de alguns momentos de sua vida, como o interesse por fósseis e pela natureza. A respeito da matéria orgânica, Dubuffet descreveu que:

Pois da rosa ao gramado, porém também, do gramado à terra ou à pedra, existe uma continuidade, um traço comum que é a existência, a substância, o pertencimento ao mundo do ser humano, que forma um grande caldo contínuo que ao longo tem o mesmo gosto (o gosto do ser humano)¹¹¹

E com bases nos conceitos que foram apresentados, realizo uma pequena reflexão sobre a obra *Portrait of Henri Michaux* de 1944, corroborar os possíveis questionamentos existencialistas e a relação com a matéria na produção plástica de Dubuffet. Nessa pintura, Dubuffet evidenciou a liberdade na construção das formas, a simplicidade representativa, o uso de cores em tons ocres, além de tinta óleo e areia, constituindo uma pintura que se assemelha a um desenho infantil ou ainda, a uma pintura rupestre. Para Almerinda Lopes, a cor tinha grande importância para os *informalistas*, que “corporifica e dá sentido à forma”¹¹², assim como, concebe um valor sensível.

¹⁰⁹ Traduzido do espanhol, trecho original: Incapaces de sentir los valores matéricos, las “instancias” sígnicas. DORFLES, *op. cit.*, p. 153, tradução nossa.

¹¹⁰ Traduzido do espanhol, trecho original: Especie de mágico herbario. *Idem*, p. 154, tradução nossa.

¹¹¹ Traduzido do espanhol, trecho original: pues de la rosa a la gramínea, pero también de la gramínea a la tierra o a la piedra, existe la substancia, la pertenencia al mundo del hombre, que forma un gran caldo continuo que a todo lo largo tiene el mismo gusto (el gusto del hombre). DUBUFFET, *op. cit.*, 1975, p. 55, tradução nossa.

¹¹² LOPES, *op. cit.*, p. 39.

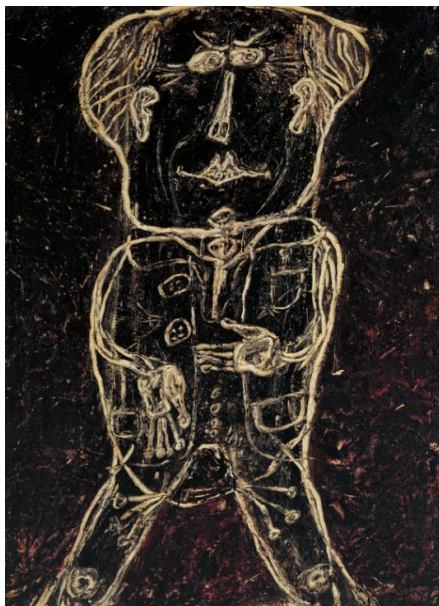


Figura 09 – Jean Dubuffet. *Portrait of Henri Michaux*, 1944. Óleo e areia sobre tela, 99,8x80,8 cm.
Fonte: www.tate.org.uk

Em *Portrait of Henri Michaux*, Dubuffet escolheu cores que lembravam barro ou terra, e que poderiam remeter a ideia de existência no sentido de que pareciam representar elementos da natureza, ou como a crença cristã que fomos feitos do barro que só seria concebível de forma irônica, pois o artista criticava negativamente o cristianismo. A mistura areia e tinta óleo parecem destacar a sua tentativa de transformar a matéria, já que quando insere um elemento ou material orgânico numa pintura aproxima a obra da matéria, ou estabelece uma união, como se não houvesse distinção entre ambas. E ainda o modo como representou o amigo Michaux para sair de seu interior, mostrando como era sua visão dele, sem levar em consideração apenas como o olhar do olho físico como enxergando algo.

Existe um estilo que caracteriza as obras de Dubuffet e que evidencia e materializa a sua existência. O artista demonstrou fidelidade a essa condução tanto em sua produção plástica como na teórica. E assim se preocupou com o tratamento que foi dado ao louco e ao condenado nas prisões, questionando as esferas artísticas, políticas e socioculturais. Sua produção contemporânea pode ser caracterizada como uma continuidade aos aspectos presentes na sua produção inicial. A vida e a obra de Dubuffet, como vimos, se interconectam, pois revelam as fases e circunstâncias de seu envolvimento com tendências artísticas, as relações pessoais com artistas, críticos e teóricos da arte que influenciaram sobremaneira sua produção plástica e teórica, como é o caso da relação de amizade com André Breton. No próximo capítulo, procurarei enfatizar ainda mais essas relações e influências que compõem a cena de seu itinerário, sublinhando principalmente, a manifestação de seus posicionamentos

sobre os sistemas artísticos, culturais, políticos e sociais destacadas em seus escritos e que abrem caminho para sua concepção de arte bruta.

2 APROXIMAÇÕES ENTRE O SURREALISMO DE ANDRÉ BRETON E A ARTE BRUTA DE JEAN DUBUFFET

Entre o surrealismo de André Breton e a arte bruta de Jean Dubuffet, existem questões um tanto complexas e que se desenvolveram de acordo com as similitudes dessas duas tendências. Breton e Dubuffet, seus principais idealizadores tiveram papel extremamente significativo para a legitimação e implantação de ideias correspondentes aos seus posicionamentos em relação às definições de arte, às especificidades sociais, às particularidades culturais, ao idealismo político e ao tratamento da loucura. Neste capítulo, me concentro principalmente em desvendar as opiniões de Breton e Dubuffet em relação à arte e a loucura, bem como sobre os procedimentos realizados no tratamento dos pacientes de hospitais psiquiátricos, visto que esses assuntos e circunstâncias tiveram como consequência a formação da *Compagnie de l'Art Brut*. Assim, almejando uma melhor compreensão de como esses caminhos se cruzaram, vale ressaltar e contextualizar alguns aspectos importantes referentes ao surrealismo e à arte bruta, como também momentos vivenciados por esses dois protagonistas.

Na transição dos séculos XIX e XX, os tempos se tornam propícios para desenvolvimento de um sentimento niilista, como também para a discussão de assuntos e manifestações artísticas em que a pauta era a condição humana. Mas diferentemente do que vimos com o existencialismo, alguns artistas modernos buscavam a oposição à racionalidade e o rompimento com a tradição, como Dubuffet que acreditava que “apenas o niilismo se revela construtivo”¹¹³, pois, levaria o ser humano a uma condição de quimera, que seria uma posição heterogênea em que procederia da união de fatos reais e de irreais, conduzindo o ser aos extramuros e superando limites. No início do século XX, muitos fatores incitaram esse fascínio de artistas, escritores e intelectuais europeus pela humanidade e suas angústias. Podemos recapitular alguns acontecimentos nos quais se preconizava a ênfase no pensamento referente à existência. Como por exemplo, a evidente autonomia do sujeito na transição entre a Idade Média e o Renascimento, onde se inicia um pensamento filosófico que responsabilizava o ser humano no que diz respeito ao desenvolvimento de ideais referentes aos campos de conhecimento, como a cultura, a ciência, a história, a filosofia, a política e a sociedade, incumbindo-o de toda responsabilidade sobre suas ações e sua relação com a

¹¹³ DUBUFFET, *op. cit.*, 1975, p. 116.

natureza. Por essa via, rompe-se com o teocentrismo, do deus criador e onipresente. E essa perspectiva conduziu os humanistas, pois, propôs discussões acerca da razão e da ciência, influenciando grandes pensadores, como Sartre.

Para Argan, esse foi o momento em que se desenvolveu o modernismo¹¹⁴, acompanhado do progresso industrial e colocando em evidência as problemáticas relativas à existência, que marcavam a pluralidade estilística na arte. A arte moderna tem como características evidentes “a renúncia à invocação de modelos clássicos”¹¹⁵, a aproximação dos campos de produção econômica e das ditas “artes maiores”(arquitetura, escultura e pintura), “o esforço em interpretar a espiritualidade”¹¹⁶, e alguns movimentos ou correntes artísticas buscaram a funcionalidade decorativa. Sobre o espírito do modernismo definido por James McFarlane, o autor estabeleceu relações com a descrição de moderno de Hugo von Hofmannsthal. Para McFarlane, os aspectos do conceito de moderno são a análise e a reflexão sobre imagens já reproduzidas na arte, ou ainda uma tentativa de fuga para a fantasia, e conseqüentemente, a produção de imagens oníricas apresentadas no surrealismo. O moderno exprime visões de mundo e uma idealização do novo na arte, mesmo assim, alguns artistas e intelectuais demonstravam pensamentos negativos e opiniões cétricas em relação ao futuro da humanidade. Para Hofmannsthal, numa definição ampla e até mesmo mística:

Modernos são Paul Bourget e Buda; dividir átomos e jogar bola com o cosmo; moderno é a dissecação de um estado de espírito, de um suspiro de um escrúpulo; o moderno é a entrega instintiva, quase sonambúlica, a cada revelação do belo, a uma harmonia das cores, a uma metáfora cintilante, a uma alegoria maravilhosa.¹¹⁷

Mas para a compreensão desse espírito moderno que atingiu a arte do século XX, podemos iniciar com as reflexões de McFarlane que acreditava que entre a década de 1870 e o início do século XX, ocorreu uma crise no humanismo ocidental que impactou a arte, a cultura, a política e a sociedade em geral, principalmente, europeia. O momento marcado pela transformação da mentalidade e valores, com um sentimento de insegurança. Para McFarlane, aconteceu uma desintegração de sistemas e de valores elaborados no século XIX. Tal desintegração pode ser vista com o rompimento das noções tradicionais na arte e na cultura,

¹¹⁴ A modernidade é uma palavra crucial, mas está ligada a definições de nossa situação sujeitas a mudança. A noção de “moderno” passa por alterações com uma rapidez muito maior do que termos semelhantes com funções análogas, com o “romântico” ou “neoclássico”. BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. *Modernismo: guia geral*. São. Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.15.

¹¹⁵ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 185.

¹¹⁶ Ibidem, p. 185.

¹¹⁷ Ibidem, p.55.

como a negação de valores preestabelecidos, desse modo, houve liberdade no uso da linguagem. Para McFarlane e Bradbury, a consequência:

É a arte decorrente do princípio de incerteza de Heisenberg, da destruição da civilização e da razão na Primeira Guerra Mundial, do mundo transformado e reinterpretado por Marx, Freud e Darwin, do capitalismo e da contínua aceleração industrial, da vulnerabilidade existencial à falta de sentido ou ao absurdo.¹¹⁸



Figura 10- Man Ray. *Retrato de André Breton*, 1930. Fotografia.
Fonte: <https://www.wikiart.org>

André Breton acompanhou essas grandes transformações do século. Os primórdios do surrealismo foi o período em que definiu como “a época de Lautréamont, Freud e Trotsky”¹¹⁹, mas para compreender desde a atração do escritor pelo movimento dadá até a liderança que exerceu no surrealismo, alguns acontecimentos importantes vividos por ele podem ilustrar essa história. Breton nasceu em 18 de fevereiro de 1896, na França. Quando jovem por insistência de um professor inicia a leitura de escritores e poetas renomados¹²⁰,

¹¹⁸ BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. *Modernismo: guia geral*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.19.

¹¹⁹ COUTO, José Geraldo. *André Breton*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 39.

¹²⁰ Biografia de André Breton escrita por José Geraldo Couto apresenta os principais fatos referentes à sua vida, que de certa forma, contribuíram para o seu envolvimento com o dadá e a formação do surrealismo. Entre eles, amizade e influências de artistas, escritores e poetas, apesar de algumas vezes Breton polemizar a respeito desses autores com críticas severas. COUTO, José Geraldo. *André Breton*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

estavam entre os autores visitados, um dos precursores do simbolismo, Baudelaire, que é conhecido principalmente pela publicação *As Flores do Mal*, obra composta por um conjunto de poemas, em que há uma diversidade temática. Em um dos poemas, *O albatroz*, Baudelaire narra o triste destino do albatroz pego pelos homens da marinha que compara ao poeta:

O Poeta se compara ao príncipe da altura
Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar;
Exilado no chão, em meio à turba obscura,
As asas de gigante impedem-no de andar.¹²¹

Certamente, Breton ficou encantado ao ler os textos de Baudelaire, mas não só nesse autor encontraria inspiração. Entre os autores lidos na adolescência estavam o poeta e crítico literário Mallarmé que foi precursor da poesia concreta, e o escritor e crítico de arte Huysmans. Breton descobriu também, as pinturas do simbolista Gustave Moreau¹²², que propiciam seu deslumbramento pelas imagens que parecem vindas dos sonhos. Também apreciava outros simbolistas e escritores que não seguiam as tendências convencionais da literatura da época, ou ainda, aqueles que demonstravam desprezo pela profissão de escritor, como Rimbaud. Outro exemplo que compõe os intelectuais que Breton admirava, foi o poeta uruguaio Lautréamont, cuja obra *Les Chants de Maldoror*, definida por Moraes como “a ampliação das fronteiras [...] toma a condição natural do homem como ponto de partida de suas metamorfoses, na medida em que atenta ao fato dele poder viver”¹²³. Nessa publicação, Lautréamont apresenta em seus poemas um cenário fantástico, além de cenas violentas e cruéis que revelam as misérias do ser humano. Moraes ainda destaca em *Les Chants de Maldoror*, os temas eram relativos à humanidade, à animalidade e aos seres antropomórficos. A autora afirma que a influência de Lautréamont nas obras surrealistas pode ser vista nas figuras de formas híbridas e antropomórficas, como a obra *Collage taken from a week of kindness. The court of the dragon 7*, de Max Ernst.

¹²¹ RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. Tradução de Fúlvia M.L. Moretto, Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Edusp, 1997, p.13.

¹²² O artista francês Gustave Moreau, representante do simbolismo que se caracteriza por literário, porém incluía outras artes, surgiu na França no final do século XIX, com espírito de oposição ao realismo, ao naturalismo e ao positivismo, teve como influência Baudelaire e seu poema famoso *As flores do mal*. Moreau expressava um desejo de escapar do pensamento racionalista, e reivindicar uma dimensão espiritual para sua arte. Informações retiradas do site: <http://es.musee-moreau.fr>

¹²³ MORAES, Eliane R. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2012, p.107.



Figura 11 – Max Ernst. *Collage taken from a week of kindness. The court of the dragon 7, 1933*. Colagem.
 Fonte: <http://www.musee-orsay.fr>

Ainda sobre Lautréamont, na conferência *Qu'est-ce-que le Surréalisme?*¹²⁴ Breton declarou que seu “pensamento foi da maior ajuda e encorajamento para mim e meus amigos”¹²⁵ e que gostaria de restituir sua obra e de Rimbaud. Nas vésperas da Primeira Guerra Mundial, Breton estudava medicina e isso, mudaria os rumos de sua vida e consequentemente, do surrealismo, pois, resultaria nos estudos freudianos. Mas ainda sim, se sentia atraído por outras áreas de conhecimento, principalmente, a literatura. No ano de 1913, encontrou pessoalmente o escritor Paul Valéry com quem já trocava correspondências. Sobre Valéry, Breton afirmou que “sabia quase de memória *La Soirée avec M. Teste* que havia sido

¹²⁴ Conferência que André Breton realizou na cidade de Bruxelas, em 1934.

¹²⁵ CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 415.

publicado em 1896”¹²⁶. Observando um trecho da obra de Valéry, podemos apreciar a liberdade e o estímulo às sensações, oferecido pelo escritor ao leitor:

Ele não olhava a sala. Aspirava ao grande bafo, ardente, a beira do buraco. Estava vermelho. Uma grande mulher de cobre separava-nos de um grupo sussurrante, além do ofuscamento. No fundo do vapor, brilhava um pedaço nu de mulher, doce como uma pedra muitos leques independentes viviam sobre o mundo sombrio e claro, espumando até às luzes do alto.¹²⁷

Breton manteve uma relação de admiração com o Valéry, que foi uma de suas grandes influências, e acreditava que com *M. Teste* o escritor teria criado uma fórmula suprema para literatura. Breton valorizou os escritores por quem tinha apreço, homenageando-os na revista *Littérature*, assim, publicou textos inéditos de Rimbaud e algumas poesias de Lautréamont. Durante a Primeira Guerra Mundial, começou seus estudos freudianos e tentou aplicá-los nos internos do Centro Neurológico em Nantes, onde cumpria serviços pelo exército francês. Neste momento, conheceu Jacques Vaché que tinha iniciado tratamento por causa de um ferimento sofrido na guerra. E em seguida, Vaché foi transferido à função de auxiliar de enfermagem no próprio hospital. Os dois passaram a conviver, Breton se sentia atraído pela liberdade e rebeldia de Vaché, e por suas demonstrações de desprezo aos valores defendidos pela sociedade burguesa francesa. E posteriormente, Breton demonstrou seu carinho pelo amigo publicando as *Cartas de guerra* de Vaché, na *Littérature*.

Após cumprir serviços em Nantes e Paris, Breton obteve transferência para o Centro Psiquiátrico em Saint Dizier. No centro, ficou responsável por tratar os militares que apresentavam distúrbios mentais referentes aos traumas causados pela guerra. Nesse período, aprimorou seus conhecimentos em tratamentos baseados na psicanálise e interpretação de sonhos, tendo como principal referência as publicações de Freud. Já no final da guerra, Apollinaire apresentou Breton ao escritor Philippe Soupault e, em seguida, conheceu Louis Aragon. Surgem dessa união o grupo chamado *Os três mosqueteiros*¹²⁸ formado por Aragon, Breton e Soupault, que compartilhavam de algumas afinidades artísticas e intelectuais. E com opiniões semelhantes, como lembra Couto, como “o desencanto com a sociedade burguesa e

¹²⁶ Traduzido do espanhol, trecho original: Me sabía casi de memoria *La Soirée avec M. Teste* que se había publicado em 1896. BRETON, André. *El Surrealismo: Puntos de Vista y Manifestaciones*. Barcelona: Barral, 1977, p.19, tradução nossa.

¹²⁷ MORAES, Eliane R. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, p. 135.

¹²⁸ Couto destaca que Breton, Soupault e Aragon eram chamados de “Os três mosqueteiros”. COUTO, *op. cit.*, p.20.

sua cultura hipócrita, o interesse pelo espírito moderno, a vontade de criar algo totalmente novo na poesia e na vida”¹²⁹.

Em 1918, foi decretado o final da Primeira Guerra Mundial. Nesse mesmo ano morre Apollinaire, e no ano seguinte, Jacques Vaché todo esse corolário de acontecimentos desencadeia um estado de angústia e depressão em Breton. Todavia, contava com bons companheiros, e como consequência de boas parcerias, criou a revista *Littérature* com os amigos Aragon e Soupault. E com a revista *Littérature* apresentaram objetivos, como de defender uma postura antiliterária e uma atitude questionadora diante dos padrões seguidos pela sociedade. Nessa época, *Os três mosqueteiros* iniciam estudos sobre a espontaneidade na escrita, que resultaria na “escrita automática”. Entretanto, houve momentos decisivos nos rumos da revista, um deles, foi a aproximação do poeta Paul Éluard que já se correspondia com o dadaísta Tristan Tzara. E consequentemente, os integrantes da *Littérature* começaram a acompanhar o movimento Dadá.

Anteriormente, o dadaísmo já havia iniciado suas atividades no *Cabaret Voltaire* em Zurique, e também nos Estados Unidos. O Dadá era formado por artistas plásticos, escritores e poetas que realizavam práticas escandalosas e provocativas, com intuito de enfurecer a sociedade burguesa. O movimento se desenvolveu durante a Primeira Guerra Mundial e se expandiu por diversos países, assim, artistas refugiados trocavam experiências com artistas de outras regiões, como foi o caso das trocas de correspondências com integrantes do surrealismo. Para Sampaio, o dadaísmo não criticou movimentos artístico anteriores, mas contestava a instituição de arte¹³⁰ em sua totalidade, que para os surrealistas, “dita e controla tanto a produção e distribuição artística, como as ideias que regem a recepção das obras concretas”¹³¹. E esse pensamento de rebeldia diante do sistema de arte teve outros elementos acrescentados para resultar no surrealismo, já que alguns dadaístas aderiram ao movimento.

Com base nas particularidades do Dadá e do Surrealismo, De Micheli explanou a respeito de suas diferenças. Para o autor, o dadá se definia como rejeição a toda convenção moral e social, enquanto, “o surrealismo substitui a rejeição total, espontânea, primitiva do

¹²⁹ COUTO, *op. cit.*, p.19.

¹³⁰ Ernesto Sampaio no prefácio de *Teoria da vanguarda* exemplifica como prática de rejeição a instituição de arte feita pelo dadá, quando Marcel Duchamp não assina seu *ready-made A fonte* e inscreve um pseudônimo R. Mutt.

¹³¹ BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*. Tradução de Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega Limitada, 1993, p. 9.

dadá, pela pesquisa experimental, científica, baseada na filosofia e na psicologia”¹³². Entretanto, o dadaísta Hugo Ball escreveu um soneto intitulado *Esquizofrenia* em que se imaginava como esquizofrênico. Interessante que Hugo Ball apresentava interesse pelo assunto ligado a psicologia, e num trecho se descreve como:

Uma vítima do desmembramento, completamente possuída,
Sou o que vós chamais – esquizofrênico.
Quereis que desapareça da cena,
Para que podais ouvir vossa própria aparência.
Comprimirei vossas palavras
na escura medida do soneto.
Meu ácido arsênico
tem medido teu sangue até o coração.
Desde a luz do dia e a permanência dos costumes
Protege-te com uma parede segura
De minha loucura e demência discordante.
Mas a tristeza se apoderará repentinamente de ti.
Sentirás um estremecimento subterrâneo
e serás destruído no balanço de minha bandeira. ¹³³

Inicialmente, pode se afirmar que Breton se envolveu com dadá, e algumas implicações referentes a essa ligação resultam no surgimento do surrealismo. Segundo Argan, houve quase que uma junção dos dois movimentos, assim, o “*Dada* se transformou no Surrealismo” ¹³⁴, isso porque mesmo sem ter ocorrido uma fusão de ambos, alguns dadaístas passam a integrar o movimento, iniciando uma busca pelo inconsciente em oposição à racionalidade. Vale lembrar, Man Ray foi um dos artistas de transição dos movimentos, primeiramente, participando do dadaísmo em Nova Iorque, e após se mudar para Paris, colaborou projetando uma nova série da revista *Littérature*, em 1922. Argan ainda declarou que a produção artística surrealista se apropriou da liberdade técnica usufruída pelos dadaístas, tanto na produção de objetos, como também, na produção fotográfica e na cinematográfica, como por exemplo, temos os objetos de Dalí em comparação aos *readymades* de Duchamp.

¹³² DE MICHELI, M. *As Vanguardas artísticas do século XX*. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p.151.

¹³³ O texto original de Hugo Ball pode ser encontrado em *Phantasien über den Wahnsinn: expressionistische Texte*, de Thomas Anz. Na dissertação utilizo o trecho em espanhol citado por Sander L. Gilman: Una víctima del desmembramiento, completamente poseída./Soy –lo que vosotros llamáis – esquizofrénico./Queréis que desaparezca de la escena./Para que podáis olvidar vuestra propia apariencia./Comprimiré vuestras palabras/en la oscura medida del soneto./Mi ácido arsénico/ha medido tu sangre hasta el corazón./Desde la luz del día y la permanencia de las costumbres/Protégete con una pared segura/De mi locura y demencia discordante./Pero la tristeza se apoderará repentinamente de ti./Sentirás un estremecimiento subterráneo/Y serás destruido en el ondear de mi bandera. GILMAN, Sander L. *Los locos como artistas*. In: La Colección Prinzhorn: trazos sobre el bloc mágico (catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona). Barcelona: Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, 2001, p. 91 tradução nossa.

¹³⁴ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 360.



Figura 12 – Salvador Dalí. *Objet Surréaliste à fonctionnement symbolique-le soulier de Gala*, 1931.
Técnica mista, 50.8 x 20.32 x 40.01 cm.
Fonte: <https://www.sfmoma.org>

Sobre a apropriação de liberdade técnica, Dalí escreveu o texto *Objets Surréalistes* de 1931. No texto iniciou uma reflexão sobre seu próprio processo de criação, que era inspirado numa obra de Max Ernst, cujo título é *Revolução à Noite*. Para Dalí, as experiências surrealistas quase sempre eram oníricas e tomadas pelo poder noturno ofuscante. A partir da obra de Ernst, entendia a força da palavra revolução de modo que “nada poderia ser mais subjetivo que essa frase, *Revolução Noturna*”¹³⁵. Em seguida, Dalí refletiu sobre o conceito de objeto no surrealismo que se transformou com as experiências realizadas por seus integrantes. Dalí afirmou que os surrealistas queriam revelar “o desejo do objeto, o objeto concreto”¹³⁶, isso após lembrar de uma experiência que Breton teve com a obra *Les Pas Perdus* de Duchamp, em que o artista chamou seus amigos para interagir com uma gaiola cheia de torrões de açúcar e incentivando-os que deslocassem o objeto do lugar, percebiam que pelo

¹³⁵ CHIPP, *op. cit.*, p. 422.

¹³⁶ *Idem*, p. 425.

seu peso não se tratavam apenas de torrões, mas que pareciam pedaços de mármore. Para Dalí, os objetos eram:

produzidos em sonhos, eles se adaptam às mais contraditórias formas de nossos desejos e finalmente são subordinados – muito relativamente, é certo – às exigências de nossa própria ação. Mas deve-se insistir em que antes de o objeto ceder a essa necessidade, ele sofre uma fase noturna e, na verdade, subterrânea [...] assim que se encontraram os primeiros objetos-sonho.¹³⁷

Em 1920, Tzara, Max Ernst, Hans Arp, Picabia e Ribemont-Dessaignes, unem-se aos integrantes da *Littérature* em Paris, juntamente com Paul Éluard e Benjamin Péret, assim, revista torna-se divulgadora do Dadá e de suas ações que escandalizavam a cidade. Mas com os desentendimentos e as brigas entre Tzara e Breton, por apresentarem opiniões distintas sobre alguns literatos e intelectuais, os outros artistas começam a se afastar e tomar rumos diferentes. Então, surgem os primeiros indícios do surrealismo. Breton e os integrantes da *Littérature* iniciam relações de amizade com René Crevel, Robert Desnos, Roger Vitrac, Antonin Artaud, em seguida juntam-se a eles, André Masson, Joan Miró, Yves Tanguy e Jacques Prévert, e dessa última união de integrantes inicia-se um movimento de fases peculiares, que foi o surrealismo.

Os surrealistas pertencentes à primeira fase buscavam dar forma ao inconsciente¹³⁸, através de diversas experiências baseadas em interpretações das teorias freudianas, como o uso de entorpecentes e as práticas da “escrita automática”. Argan descreveu que essa relação do surrealismo com inconsciente tinha como princípio a ideia de que “no inconsciente pensa-se por imagens, e, como a arte formula imagens, é o meio mais adequado para trazer à superfície os conteúdos profundos do inconsciente”¹³⁹. De acordo com Plon e Roudinesco que partem do ponto de vista da psicologia, o termo inconsciente em seu uso popular, constitui “o conjunto dos processos mentais que não são conscientemente pensados”¹⁴⁰, pode ser também, utilizado para “falar de um indivíduo irresponsável ou louco, incapaz de prestar

¹³⁷ CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 423-425.

¹³⁸ O *Dicionário de psicanálise* escrito por Elisabeth Roudinesco e Michel Plon, traz definições dos termos fundamentais usados pela psicanálise, como também, menciona os principais profissionais da área, contextualizando as temáticas. Primeiramente, o termo inconsciente foi utilizado por Henry Home Kames, em 1751. Definido popularmente na Alemanha como “um reservatório de imagens mentais e uma fonte de paixões cujo conteúdo escapa à consciência”. PLON, Michel; ROUDINESCO, Elisabeth. *Dicionário de psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p.375.

¹³⁹ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.360.

¹⁴⁰ PLON, Michel; ROUDINESCO, Elisabeth. *Dicionário de psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 374.

contas de seus atos”¹⁴¹, apesar dessas simples definições, o conceito sugere amplos questionamentos. Os estudos em Freud são fundamentais para reflexões acerca do inconsciente, afinal, foi o criador da psicanálise¹⁴² que o tornou, de certa forma, famoso. E Freud assim como Breton, iniciou sua carreira estudando medicina, mas também, demonstrou curiosidade em outros campos do conhecimento, como a filosofia, a fisiologia e a zoologia. Freud em sua carreira optou por métodos não convencionais ou alternativos, no tratamento de pacientes com distúrbios mentais, como a hipnose.

Inicialmente, cabe discorrer sobre os princípios básicos do inconsciente freudiano a fim de refletir no que se fundamentavam os surrealistas. Luiz Alfredo Garcia-Roza que analisou os principais conceitos de Freud, como o de inconsciente na publicação *Freud e o inconsciente*. Para ele, a descoberta freudiana consiste na “concepção do aparelho psíquico formado por instâncias ou sistemas: o sistema inconsciente, o pré-consciente e o consciente”¹⁴³. Deste modo, o inconsciente são processos mentais que acontecem sem a intervenção da consciência, e como pontos de articulação entre o normal e o patológico. Consequentemente, o desejo inconsciente está ligado aos pensamentos oníricos e aos sonhos que podem ser as vias de acesso ao inconsciente. E Freud deu importância à temática do sonho demonstrando possibilidades de interpretação, como na publicação *A interpretação dos sonhos* que se constitui em duas partes.

Ainda a respeito do inconsciente freudiano, se forma por duas diretivas. Na primeira, “trata-se de uma instância ou um sistema (Ics: sigla usada para inconsciente) constituído por conteúdos recalçados que escapam às outras instâncias, o pré-consciente e o consciente (Pcs-Cs: a sigla Pcs se refere ao pré-consciente e Cs, a consciência)”¹⁴⁴, na segunda “deixa de ser uma instância, passando a servir para qualificar o *isso* e, em grande parte, que está ligado ao *eu* e ao *supereu*”¹⁴⁵. Em relação ao *isso* ou *id* “é concebido como um conjunto de conteúdos de natureza pulsional e de ordem inconsciente”¹⁴⁶, já o *eu* em um primeiro momento por Freud foi a “sede da consciência”¹⁴⁷, depois, desenvolve como “uma instância psíquica”¹⁴⁸. E

¹⁴¹ PLON, Michel; ROUDINESCO, Elisabeth. *Dicionário de psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 375.

¹⁴² A palavra *psico-análise* foi criada por Josef Breuer em 1896. Freud e Breuer trabalharam juntos e criaram o método de associação livre, em seguida, acontece mudança no termo para psicanálise. Ibidem, p. 275.

¹⁴³ GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1994, p. 74.

¹⁴⁴ PLON, Michel; ROUDINESCO, Elisabeth. *Dicionário de psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p.375.

¹⁴⁵ *Idem*, p. 375.

¹⁴⁶ *Idem*, p. 399.

¹⁴⁷ *Idem*, p. 210.

¹⁴⁸ *Idem*, p. 210.

por fim, o *supereu* ou *superego* que “exerce as funções de juiz e censor em relação ao *eu*”¹⁴⁹. Dessa forma, a partir das teorias freudianas Plon e Roudinesco explicam que a consciência não tem acesso ao conteúdo inconsciente, sendo assim, é como se não tivesse a interferência de pensamentos conscientes. Por outro lado, Lacan desenvolveu uma teoria diferente, dando relevância à linguagem. No Colóquio de Royaumont, Lacan afirmou que “o inconsciente é estruturado como linguagem”¹⁵⁰ e “a linguagem é uma condição do inconsciente”¹⁵¹, essas afirmações foram utilizadas para compreensão da formação da comunicação e da linguagem, na qual irá explicar seu funcionamento desde a formação do indivíduo.

Com base nesses conceitos freudianos, pode-se afirmar que os surrealistas tinham a intenção de materializar as imagens oriundas dos sonhos, como também, os conteúdos pulsionais de ordem do desejo e da sexualidade. E com a “escrita automática” tentavam dar forma aos conteúdos num processo quase que sem pensar, idealizavam fugir da racionalidade. Retornando as argumentações de Argan sobre o surrealismo, identificou que os artistas do movimento justificavam a concepção de suas obras a partir dos aspectos do inconsciente. Os surrealistas em suas pesquisas e na formação de suas teorias idealizavam uma arte sem a interferência da consciência, como a busca por uma produção absolutamente “automática”. E conseqüentemente, houve a criação da “escrita automática”¹⁵² e o “cadavre exquis”¹⁵³, desse modo, queriam uma arte não apenas como representação do real, e sim, uma comunicação biopsíquica, por meio da qual o indivíduo utilizaria símbolos¹⁵⁴, por exemplo. Para Argan, essas afirmações são capazes de reflexões mais aprofundadas sobre o assunto, pois, colocam questões sobre as definições de arte, como também, a valorização do papel do inconsciente. E assim, para o autor, “o inconsciente não é apenas uma dimensão psíquica explorada com

¹⁴⁹ PLON, Michel; ROUDINESCO, Elisabeth. *Dicionário de psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p.744.

¹⁵⁰ *Idem*, p. 378.

¹⁵¹ *Idem*, p. 378.

¹⁵² Alexandrian descreve que a escrita automática consiste no método criado por Breton e Soupault para compor *Les champs magnétiques* de 1920. Resumidamente, era escrever sem qualquer controle da razão, mais rápido possível e de modo que o espírito se liberte do mundo exterior. ALEXANDRIAN, Sarane. *O Surrealismo*. São Paulo: Editorial Verbo. Tradução de Adelaide Penha e Costa, 1976, p. 50.

¹⁵³ O cadavre exquis, frase ou desenho composto por várias pessoas, sem que nenhuma delas pudesse ter em consideração a ou as colaborações precedentes. *Idem*, p. 50-51.

¹⁵⁴ Apesar dos surrealistas terem sido influenciados pelas teorias freudianas, Carl Jung é dos principais referenciais quando o assunto são os símbolos. Para ele, o inconsciente se expressa através do símbolo. Um símbolo refere-se a algo tão profundo e complexo que a consciência, tão limitada como ela é, não consegue captar o seu significado de uma só vez. Assim, o símbolo sempre carrega um elemento do desconhecido e inexplicável, expressa a área negligenciada, tanto por meio de um sonho ou fantasia. FURTH, Gregg M. *O mundo secreto dos desenhos: uma abordagem junguiana da cura pela arte*. São Paulo: Paulus, 2004, p. 41.

maior facilidade pela arte, devido à sua familiaridade com a imagem, mas é a dimensão da existência estética e, portanto, a própria dimensão da arte”.¹⁵⁵

A psicanálise e a interpretação dos sonhos de Freud foram de extrema importância para o surrealismo e outros artistas que se baseavam numa busca e experiência onírica em suas produções. E ainda que existam diferentes autores e pesquisas sobre o tema inconsciente, os surrealistas tiveram acesso às teorias freudianas nas quais fundaram os alicerces do movimento, isso apesar das particularidades e idiossincrasias de alguns surrealistas, envolvidos com partidos políticos, literatura e a experimentação de diversas técnicas artísticas (plásticas e visuais). A valorização do inconsciente nas obras pode ser considerada uma das principais características do surrealismo, mas há uma relevância em seus precursores significativa a ser lembrada, como a forte ligação não só a uma busca interior e inconsciente, mas também, a representação do desejo e do sonho. Quando Sarane Alexandrian contextualizou o surrealismo e seus primórdios, descreveu em um primeiro momento, a importância da influência de alguns artistas e tendências de diferentes momentos da história da arte. Para o autor:

Considerando exclusivamente os precursores escolhidos pelos próprios surrealistas, e aos quais eles se referiam como autoridades, percebemos três correntes distintas: a arte visionária, a arte primitiva e a arte psicopatológica.¹⁵⁶

Alexandrian compreendeu como influências diretas do surrealismo, a arte visionária, a arte primitiva, e o que chamou de arte psicopatológica, para esta pesquisa, utilizarei a expressão arte dos internos em hospitais psiquiátricos, como forma de não reforçar termos que foram criados em diferentes épocas e que podem ser considerados pejorativos. Da arte visionária, o autor destacou alguns artistas, entre eles: Goya, Gustave Moreau, Hieronymus Bosch e Johann Heinrich Füssli. Numa simples definição, a arte visionária foi um tipo de produção artística em que no processo criativo havia uma tentativa de representar visões ou experiências que transcendessem o mundo físico e racional, assim, as temáticas mais recorrentes eram as que representassem imagens com referências espirituais e místicas, algumas semelhantes aos sonhos ou aos pesadelos. Entretanto, para alguns pesquisadores, a arte visionária tem relação direta aos *estados não ordinários de consciência*, deste modo, os sonhos não se enquadrariam nesse conceito, que tem como um dos fatores para alcançar essa condição, por exemplo, o uso de alucinógenos. Não se pode afirmar que os artistas

¹⁵⁵ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 360.

¹⁵⁶ ALEXANDRIAN, Sarane. *O Surrealismo*. São Paulo: Editorial Verbo. Tradução de Adelaide Penha e Costa, 1976, p.14.

mencionados por Alexandrian utilizavam esses métodos para entrar em transe e produzir, mesmo assim, o resultado de suas obras era como se as visões dos sonhos se concretizassem com a arte.

Breton admirava a obra de Gustave Moreau, talvez porque o simbolista e professor apresentava uma imaginação rica em suas pinturas que pareciam transcender a representação do real, envolvidas por uma atmosfera mística e de certa forma, espiritual. Moreau em sua produção se rendeu as temáticas mitológicas e cristãs, com cenas que ganhavam vida através das descrições de crenças e de mitos. As imagens reproduzidas por Moreau fugiam da lógica e do real, nas paisagens em que os seres humanos e diferentes criaturas se relacionavam e ocupavam um espaço atemporal, como a pintura *Les licornes*.



Figura 13 - Gustave Moreau. *Les licornes*. 1885. Óleo s/ tela.
Fonte: <http://en.musee-moreau.fr>

Os surrealistas buscaram também referências na arte primitiva, como fizeram outros artistas, alguns representantes das vanguardas artísticas que são considerados os principais “desbravadores” das culturas não europeias (africanas, latinas, oceânicas, e etc). Vale mencionar, exemplos tanto de artistas como de movimentos que sondaram a diversidade cultural por meio de viagens pelo mundo, como: a passagem de Paul Gauguin pelo Taiti, que inspirou obras representativas sobre a pureza e a sensualidade da mulher indígena; a visita do

judeu Marc Chagall à Palestina e à Síria, que se traduziria em suas pinturas com passagens bíblicas; a referência feita pelo cubista Pablo Picasso às máscaras africanas em *Les demoiselles d'Avignon*; e os expressionistas que também se inspiraram pela cultura da África. Parece que estes artistas almejavam uma posição indiferente à tradição artística europeia, fugindo dos condicionamentos culturais nos quais estavam localizados. E desse tipo de pensamento e entusiasmo, os surrealistas e também Dubuffet compartilhavam na produção plástica e teórica.

Para os surrealistas, a criação dos povos longínquos chamados de primitivos ou selvagens, era fruto de um espírito coletivo que representava uma tribo ou um povo, pois, criavam a partir de suas crenças. Breton declarou seu sentimento por esse tipo de manifestação, principalmente, sobre as obras oceânicas, para ele, “a tentativa surrealista, a princípio, é inseparável da sedução, da fascinação que essas obras exerceram sobre nós”¹⁵⁷. Os surrealistas apreciavam a atitude criadora e a idealização de um paraíso perdido. Alexandrian descreveu que os surrealistas acreditavam que a arte oceânica era “fundada sobre uma interpretação poética do mundo”¹⁵⁸, além disso, identificou as diversas produções de tribos às quais tiveram acesso através de viagens, sendo elas: as máscaras feitas com casco de tartaruga do estreito de Torres, as máscaras de sulka de verga da Nova Bretanha, esculturas de fetos arborescentes das Novas Hébridas, as esculturas negras incrustadas de madrepérola das ilhas Salomão, os tambores monumentais de Ambrym e os megalitos da ilha de Páscoa.

E o último precursor, mais significativo para esta pesquisa, foi a produção artística dos internos em hospitais psiquiátricos, que em princípio, se tratava da descoberta de psiquiatras. O surrealismo foi um dos primeiros movimentos artísticos a valorizar e pesquisar esse tipo de produção, que Alexandrian colocou no mesmo patamar da arte dos médiuns, mencionando essas tendências como relevantes para a contextualização do movimento. A respeito da arte dos médiuns, temos como exemplo, a médium Hélène Smith¹⁵⁹, que teve suas experiências publicadas por Théodore Flournoy, no livro intitulado *Des Indes à la planète Mars*, 1900. O médico Flournoy foi professor de filosofia e de psicologia, em Genebra. E após conhecer Hélène começou a estudar suas experiências, as quais a artista médium contava enquanto estava em estado de transe. Deste modo, Hélène relatava suas aventuras por Marte,

¹⁵⁷ Traduzido do espanhol, trecho original: la tentativa surrealista, al principio, es inseparable de la seducción, de la fascinación que esas obras ejercieron sobre nosotros. PIERRE, Jose. *El surrealismo*. Madrid: Aguilar, 1969, p. 13, tradução nossa.

¹⁵⁸ ALEXANDRIAN, Sarane. *O Surrealismo*. São Paulo: Editorial Verbo. Tradução de Adelaide Penha e Costa, 1976, p.26.

¹⁵⁹ Cujo, o verdadeiro nome era Catherine Elise Muller.

descrevia com riquezas de detalhes as conversas com os marcianos. Essa artista médium desenhava e pintava suas visões, como também, incorporava vozes e caligrafias diferentes, além de acreditar ser concomitantemente, ser a reencarnação de uma princesa hindu e de Maria Antonieta.

Nesse momento na Europa, o espiritismo que havia surgido na metade do século XIX, e teve crescimento significativo ao longo dos séculos pelo mundo. No espiritismo, há uma valorização dos médiuns, pois, eles são o meio de comunicação entre os mortos e os vivos, por meio de hipnose ou estado de transe. Comunicação de pode ser oral ou escrita, e também, por desenhos. Para Pierre, os surrealistas foram impulsionados pelo espírito como fonte de criação, da mesma maneira que o sonho. Segundo o autor:

A importância que para o surrealismo teve o exemplo do espiritismo, foi considerável: sabia onde se encontrava o motor da criação artística, motor que, por outra parte, podia dirigir o veículo independentemente da vontade de seu condutor. A este respeito, é significativo que o "período dos sonhos" (1922), ao longo do qual estudaram extensamente os recursos do espiritismo, sucedesse aos primeiros ensaios da "escrita automática", mas precede, em dois anos, as definições do *Manifesto*.¹⁶⁰

E como consequência, Breton publicou a *Carta às videntes*, presente no *Segundo Manifesto*¹⁶¹ em 1925. Para Claudio Willer, essa carta foi resultado das visitas que Breton fez à médium Hélène. Na *Carta às videntes*, o surrealista demonstrou a importância de experiências não vividas e ligadas à imaginação, e ainda comentou que quando imaginava realizava viagens ao Oriente, por exemplo, “transporto-me pelo pensamento até a China”. Ainda para Willer, esse sentimento dos surrealistas “e sua simpatia por tudo o que rompesse com as noções estabelecidas sobre o real levou-o (Breton) a procurar as videntes”¹⁶². E nesse sentido, os surrealistas se interessavam pelo espiritismo e pelos médiuns, principalmente, pelos aspectos como a liberdade da imaginação e a ideia de oposição ao racional.

Sobre a arte dos internos em hospitais psiquiátricos, Adolf Wöfli foi o exemplo mencionado por Pierre, do qual discorrei a respeito de sua vida e obra mais adiante. Importante, aqui comentar alguns critérios de dois autores – Morgenthaler e Prinzhorn – para

¹⁶⁰ Traduzido do espanhol, trecho original: La importancia que para el surrealismo tuvo el ejemplo del espiritismo, fue considerable: se sabía donde se hallaba el motor de la creación artística, motor que, por otra parte, podía dirigir el vehículo independentemente de la voluntad de su conductor. A este respecto, es significativo que el “período de los sueños” (1922), a lo largo del cual se estudiaron extensamente los recursos del espiritismo, sucediese a los primeros ensayos de “escritura automática”, pero precediese, en dos años, a las definiciones del *Manifesto*. PIERRE, *op. cit.*, p. 15, tradução nossa.

¹⁶¹ O *Segundo Manifesto* para o movimento surrealista, escrito por André Breton em 1930.

¹⁶² WILLER, Claudio. *Volta*. São Paulo: Iluminuras, 1996, p. 134.

a contextualização e as definições desse tipo de produção, que pode ser considerada a base fundadora para a arte bruta. Para Pierre, a pesquisa sobre a arte dos internos em hospitais psiquiátricos teve início na década de 1920, mas em 1907, o psiquiatra Paul Meunier utilizou o pseudônimo de Marcel Reja para publicar *L'art chez les fous*, se tratava de uma análise da produção artística de seus pacientes.

E nesse sentido, destaca-se o trabalho feito pelo psiquiatra suíço Walter Morgenthaler que escreveu o livro *Ein Geisteskranker als Künstler* a respeito da vida e produção artística de Adolf Wölfli, em 1921. A outra vertente desenvolvida pelo também psiquiatra e historiador da arte, Hans Prinzhorn em seu aclamado trabalho *Bildnerei der Geisteskranken* de 1922, em que analisou dez estudos de caso da produção artística de pacientes diagnosticados com esquizofrenia, e também incluiu 187 imagens de produções da coleção de Heidelberg. A princípio, explanarei a respeito da pesquisa de Prinzhorn como forma de refletir sobre o contato que Dubuffet teve, já que foi presenteado com essa publicação pelo amigo Paul Budry. Ao longo da história da arte europeia, a loucura havia sido retratada como temática em obras, como *A extração da pedra da loucura* de Bosch. Antes das pesquisas desses psiquiatras mencionados, arte e loucura pareciam questões alheias, e a partir deles, se iniciou a discussão sobre a possibilidade de internos em hospitais psiquiátricos e sem nenhum tipo de conhecimento acadêmico, produzirem arte.

Em 1919, o alemão Prinzhorn começou a trabalhar na Clínica Psiquiátrica de Heidelberg e supervisionar a coleção da produção artística dos internos iniciada por Emil Kraepelin. Primeiramente, Prinzhorn não utilizou a palavra arte ou estética na definição da produção dos pacientes, ao invés disso, descreveu como processo de formação da imagem. O psiquiatra apresentava uma visão pejorativa da esquizofrenia, dessa maneira, o motivo pelo qual não nomeou a produção dos pacientes como arte, era porque partia do princípio que existia uma conexão entre o artista e a sociedade, e em sua opinião, o esquizofrênico não conseguia estabelecer tal relação. Prinzhorn acreditava que as produções dos internos incluíam características que podiam ser encontradas em movimentos artísticos como dadaísmo, expressionismo e simbolismo. Refletindo sobre os fundamentos de Prinzhorn para a formação da imagem apresentados por Hal Foster, podemos em um primeiro momento, entender no que se baseava sua pesquisa. Para Foster, “Prinzhorn, por um lado, não pretendia obter um diagnóstico; propunha seis “tendências” dominantes na representação psicótica, as

quais estavam igualmente presentes nas demais manifestações artísticas”¹⁶³, assim, considerava que seis pulsões estabeleciam a formação da imagem e cujo principal objetivo era proporcionar ferramentas para análise.

Nesse viés, trago o texto *Introducción a la producción de imágenes de los enfermos mentales*: uma contribución a la psicología y la psicopatología de la configuración¹⁶⁴ de 1922, em que Prinzhorn iniciou declarando que na época diversos termos foram criados para definir a produção dos pacientes, e que para ele, a criação de terminologias na arte nos restringe a juízo de valores, a conotações fixas e a distinção do que pode ser considerado arte e o que não pode ser arte. E apesar disso, realiza a distinção quando se nega a considerar arte esse tipo de produção, mesmo afirmando não ter interesse em julgamento. Prinzhorn definiu sua pesquisa como produções feitas exclusivamente por necessidade de criação e de expressão do interior dos pacientes, que para ele, eram espontâneas e sem incentivo ou intervenção exterior, e também, que os pacientes não tinham nenhuma formação no campo da arte. Por outro lado, os psiquiatras interessados nesse tipo de produção, buscavam nas obras signos que os ajudassem com o diagnóstico e tratamento dos pacientes, como também, detectavam as variações de humor de acordo com o conteúdo das obras, para traçar perfis psicológicos. Prinzhorn relembrou que há tempos os psiquiatras observavam as imagens produzidas pelos pacientes e encontravam semelhanças como imagens feitas por crianças e por civilizações tidas como primitivas, com o propósito de investigar conteúdos psicológicos nelas. Para Prinzhorn:

Os textos psiquiátricos mais inovadores contém uma breve caracterização das diferentes formas de desenhos e descrevem com habilidade as reproduções mecânicas e realistas realizadas por deficientes mentais e epiléticos, as manchas dos enfermos maníacos e as simples distorções com tendência ao obsceno nas obras de paralíticos e outros enfermos. Também destacam que os esquizofrênicos são os mais prolíficos.¹⁶⁵

¹⁶³ Traduzido do espanhol, trecho original: Prinzhorn, por una parte, no pretendía obtener un diagnóstico; proponía seis “tendencias” dominantes en la representación psicótica, las cuales estaban igualmente presentes en las demás manifestaciones artísticas. FOSTER, Hal. *Tierra de nadie*: sobre la acogida moderna del arte de los enfermos mentales. In: La Colección Prinzhorn: trazos sobre el bloc mágico (catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona). Barcelona: Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, 2001, p. 45, tradução nossa.

¹⁶⁴ PRINZHORN, Hans. *Introducción a la producción de imágenes de los enfermos mentales*: Una contribución a la psicología y la psicopatología de la configuración. In: La Colección Prinzhorn: trazos sobre el bloc mágico (catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona). Barcelona: Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, 2001.

¹⁶⁵ Traduzido do espanhol, trecho original: Los textos psiquiátricos más innovadores contienen una breve caracterización de las diferentes formas de dibujo y describen con habilidade las reproducciones mecánicas y realistas realizadas por retrasados mentales y epiléticos, las manchas de los enfermos maníacos y las torpes distorsiones con tendencia a lo obsceno en las obras de paralíticos y otros enfermos. También destacan que los esquizofrênicos son los más prolíficos. *Idem*, p. 129, tradução nossa.

Um dos pacientes analisados por Prinzhorn foi August Klett apelidado como August Klotz, e que não chegou a ser tratado pelo psiquiatra, mesmo assim, teve sua obra no livro *Bildneri der geisteskranken*. Prinzhorn descreveu no histórico clínico de Klett que sofria de intensas dores de cabeça e que suspeitavam que tivesse sífilis. E que os episódios de alucinações e excitação eram decorrentes, e que apesar de demonstrar medo da morte, Klett tentou suicídio. Para Sander Gilman que produziu o texto *Los locos como artistas* como contribuição para o catálogo *La Colección Prinzhorn*: trazos sobre el bloc mágico, a produção de Klett era formada por “letras detalhadas, sistemas simbólicos muito complexos, desenhos ornamentais e esboços”¹⁶⁶. Nas obras de August Klett podem ser vistos personagens que se repetem, uma composição harmônica e uso de palavras como se tivesse necessidade de completar ou dar sentido ao desenho.

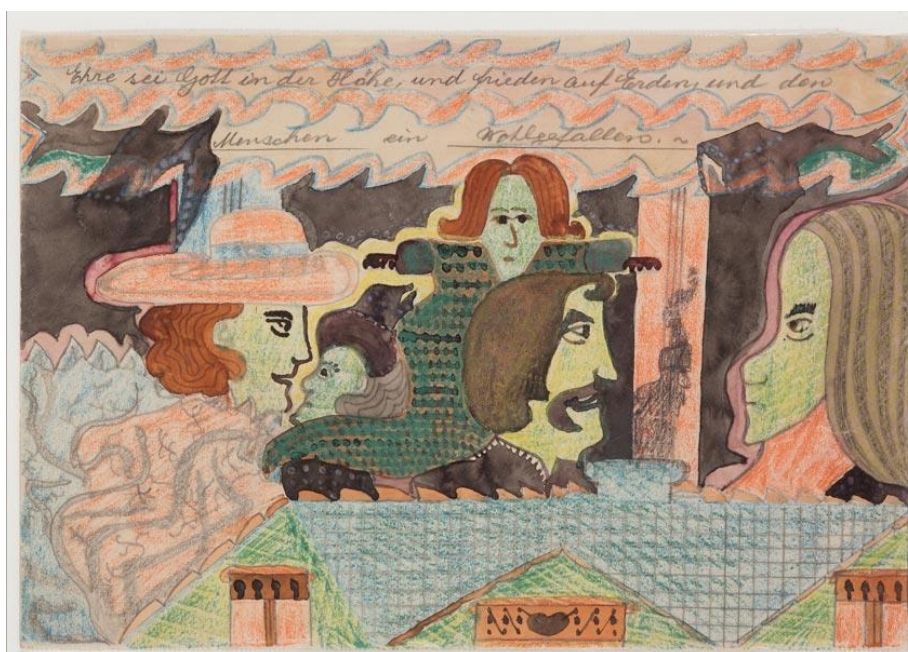


Figura 14 - August Klett. *Ehre sei Gott in der Höhe*. Lápis de cor e aquarela sobre papel.

Fonte: <http://kultur-online.net>

Não há dúvida que a intenção de Prinzhorn e de outros profissionais da área, fosse a de proporcionar tratamento digno aos pacientes dos hospitais psiquiátricos, através desse tipo de iniciativa. No que diz respeito às considerações de Pierre, afirmou que as conclusões da época eram marcantes, considerava que esses pacientes tinham características selvagens em seu interior, e desfrutavam de uma liberdade criadora que não os limitava. E

¹⁶⁶ Traduzido do espanhol, trecho original: letras detalhadas, sistemas simbólicos muy complejos, dibujos ornamentales y bosquejos. GILMAN, Sander L. *Los locos como artistas*. In: *La Colección Prinzhorn: trazos sobre el bloc mágico* (catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona). Barcelona: Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, 2001, p. 95, tradução nossa.

consequentemente, os pacientes produziam de forma independente e como quisessem, e também, sem levar em consideração as produções artísticas criadas pelo meio acadêmico ou pelo sistema de arte. Por sua vez, Alexandrian definiu que a arte dos internos em hospitais psiquiátricos era extremamente autêntica, porque não tinha a pretensão de agradar espectadores ou o mercado de arte. Para o autor, a principal característica presente nesse tipo de produção era uma necessidade compulsiva de expressão. Ambos os autores, Alexandrian e Pierre, têm como referencial a obra do artista Adolf Wölfli, isso porque o livro de Morgenthaler teve grande destaque e demonstrou a importância de se pensar e refletir sobre a temática arte e loucura, como também, o psiquiatra valorizou a prática de tratamentos alternativos. E foi a partir dessas pesquisas que alguns artistas, entre eles, Breton e Dubuffet tiveram contato com a obra dos pacientes, como Adolf Wölfli. Dessa maneira, Foster declarou que alguns historiadores afirmaram que Jean Dubuffet viajou para conhecer a coleção de Prinzhorn em 1923. Para Foster, Prinzhorn possibilitou a equação imagem e psique, com foco na expressão artística, ainda informou que:

Klee havia escutado a Prinzhorn antes da publicação de seu livro, e Dubuffet leu *Bildneri* em 1923, um ano depois de sua publicação (ainda não era conhecido como artista); enquanto a Ernst, descobriu a arte dos enfermos mentais a partir de 1911, ao iniciar seus estudos na Universidade de Bonn.¹⁶⁷

O surrealismo de Breton e a arte bruta de Jean Dufuffet encontraram no início do século XX, situações conflitantes na Europa, que de certo modo, configuram um cenário rico para esses espíritos rebeldes e questionadores. E com interesse nesse na arte dos internos em hospitais psiquiátricos, Dubuffet convida Breton para formar a *Compagnie de l'Art Brut*¹⁶⁸ que pode ser considerada um marco dessa união de artistas, que apresentavam pensamentos similares, e alguns posicionamentos extremistas sobre o tratamento da loucura e argumentos contrários ao sistema e ao mercado de arte. A *Compagnie de l'Art Brut* tinha o intuito de impulsionar discussões acerca da arte e loucura, do inconsciente e da criação na arte, assim

¹⁶⁷ Traduzido do espanhol, trecho original: Klee había escuchado a Prinzhorn antes de que apareciese su libro, y Dubuffet leyó *Bildneri* en 1923, un año después de su publicación (aunque entonces aún no era conocido como artista); en cuanto a Ernst, descubrió el arte de los enfermos mentales a partir de 1911, al iniciar sus estudios en la Universidad de Bonn. FOSTER, *op. cit.*, p.47, tradução nossa.

¹⁶⁸ As informações referentes à *Compagnie de l'Art Brut*, podem ser encontradas nos sites dedicado a Jean Dubuffet e da *Collection de l'Art Brut* : <http://www.artbrut.ch/en/21070/collection-art-brut-lausanne> <http://www.dubuffetfondation.com>

como realizar exposições referentes às produções de arte bruta. E Breton e Dubuffet, se concentraram em criticar negativamente o tratamento dado a loucura na época.

2.1 Os posicionamentos de Artaud, Breton e Dubuffet diante do tratamento da loucura

A princípio André Breton e Jean Dubuffet tiveram contato com as publicações de Walter Morgenthaler e de Hans Prinzhorn, que os introduziria ao universo da loucura de Adolf Wölfl. Prinzhorn explanou em seu texto *Introducción a la producción de imágenes de los enfermos mentales*, que o psiquiatra Morgenthaler tentou aplicar em sua pesquisa as noções filogenéticas para compreensão dos desenhos e escritos dos pacientes. Morgenthaler foi um dos pioneiros a pesquisar a temática arte e loucura, e em seu livro não se refere ao Adolf Wölfl apenas como paciente, mas também o chama de artista. O psiquiatra considerou que a produção artística de Wölfl não era apenas material para análise, e estabeleceu a possibilidade de um interno produzir arte. É essa abertura que será ressignificada a partir das publicações de Michel Foucault *A História da loucura na Idade Clássica*¹⁶⁹ que possibilitam o entendimento de questões levantadas por Artaud, Breton e Dubuffet, relativas à razão e ao tratamento da loucura. Para Breton, o louco era privado de sua liberdade com a internação, ao passo que Dubuffet acreditava que a sociedade racional repreendia todos aqueles cujas ações não eram compreendidas como lógicas. Ambos tiveram o objetivo de dar visibilidade a arte bruta, que pode ser vista como a produção artística daqueles os quais a sociedade chama de louco.

Primeiramente, os artistas brutos estavam enquadrados em hospitais psiquiátricos e prisões, ou em espaços normativos das “sociedades disciplinares”, como enunciou Foucault. A definição desse tipo de sociedade, leva em consideração a necessidade que indivíduos sejam submetidos à vigilância ou ao enclausuramento, em função da avaliação feita por instituições psiquiátricas ou por sistemas hierárquicos que detém o poder para impor-lhes a interdição. O fato dos artistas brutos de certa forma, pertencerem a sistemas tão opressores como estes, já possibilita à abertura de discussões não só no campo da arte, mas em outras áreas do conhecimento. A contextualização da loucura e do sistema prisional, presente nas

¹⁶⁹ Vale conferir as polemicas em torno da obra e a sua reinterpretação. Por exemplo, a discussão entre Foucault e Derrida no livro *Três tempos sobre a história da loucura*. DERRIDA, Jacques. *Três tempos sobre a história da loucura*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. E sua revalorização na publicação *Penser la folie. Ensur sur Michel Foucault*. Paris: Éditions Galilée, 1992.

publicações *A História da loucura na Idade Clássica*¹⁷⁰ e *Vigiar e punir* oferece uma base para compreensão das afirmações presentes em *A ordem do discurso*, como a que “o louco é aquele cujo discurso não pode circular”¹⁷¹ em que Foucault expõe as reverberações possíveis do discurso e suas funções, como também descreve suas implicações socioculturais.

Gilles Deleuze que dialogou com a obra foucaultiana, atentou que a loucura permeava sua pesquisa e que o autor acreditava “numa experiência da loucura”¹⁷², e a loucura inserida em um saber. Deleuze considerava que o pensamento foucaultiano advinha de crises e que a *História da loucura* era um exemplo disso. Em *Vigiar e punir*, a construção do pensamento desloca-se do saber para o poder, Deleuze compreendeu que para Foucault o poder se definia como uma relação de forças¹⁷³, e que o livro ainda era o reflexo de Maio 1968. Deleuze destacou a importância do filósofo nas reflexões a respeito da loucura, das punições, do poder e da sexualidade, para a atualidade. Além da admiração mútua entre Deleuze e Foucault, existiu uma forte ligação política, ambos já demonstravam um intenso posicionamento diante dos acontecimentos como a Greve Geral na França, que se refletiu principalmente, em publicações posteriores¹⁷⁴ dos autores. Depois de 1968, Deleuze começou a participar do *Grupo de Informação sobre as Prisões*, criado por Foucault e Daniel Defert. Deleuze e Foucault apresentaram em suas carreiras obras que se assemelham pelo conteúdo temático.

Mas iniciando a reflexão sobre a contextualização da loucura, em *História da loucura*, Foucault teve como foco apresentar uma história marcada pelo isolamento, que reafirma como o discurso do louco sofreu com a exclusão. Mencionou também que antes de ser considerada patologia, a loucura foi tratada de várias maneiras pela sociedade europeia, passando pelos rituais de exorcismo feitos pela Igreja Católica, até às casas reativadas para regime de internamento, tais como os leprosários extintos na Renascença. Deste modo, não só os loucos eram confinados nessas casas, mas todos aqueles que não se encaixassem nos

¹⁷⁰ O capítulo pauta-se na história da loucura narrada por Michel Foucault, que apesar de encontrar objeções como as feitas por Jacques Derrida, tem extrema relevância. A temática apresenta um campo fértil, como as pesquisas relevantes sobre o assunto de Sigmund Freud, Jacques Lacan, Gilles Deleuze e Félix Guattari.

¹⁷¹ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2002, p. 10.

¹⁷² Em entrevista a Robert Maggiori em *Conversações*, Gilles Deleuze discorre sobre a obra foucaultiana. O sentimento de admiração era recíproco, à Foucault é atribuída a frase “Um dia talvez o século será deleuziano”. DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

¹⁷³ O livro *Foucault* escrito por Deleuze apresenta reflexões sobre o saber, o poder e a subjetivação. No capítulo *As estratégias ou não-estratificado*: o pensamento do lado de fora (poder), expõe as relações de poder a partir de *Vigiar e punir*.

¹⁷⁴ As publicações de Deleuze e Foucault reforçam o forte posicionamento político dos autores. Deleuze em parceria com Guattari publica *O Anti-Édipo*, em que estabelece relações de desejo “a partir do capitalismo”, e que dá início a outras publicações com o psicanalista. Foucault parece que sempre teve inclinações para expor suas opiniões sobre os problemas enfrentados pela sociedade, além de denunciá-los, e desenvolve conceitos como *microfísica do poder* e *biopolítica*.

padrões sociais, ou seja, “todos aqueles que em relação à ordem da razão, da moral e da sociedade, dão mostras de alteração”¹⁷⁵. A loucura havia sido confundida com a pobreza, o desemprego e a impossibilidade de participar dos grupos sociais, sendo marcada pela exclusão. A respeito dessa época, Garcia-Roza ressalta que houve “a partilha entre a razão e a desrazão”¹⁷⁶, é quando se enfatiza a loucura, pois ela surge como oposição à razão, mas para o autor ainda não existia a definição da loucura como patologia.

Entretanto, Foucault também discorreu sobre os episódios em que a loucura recebeu de certa forma, tratamento privilegiado por estar presente nas manifestações em linguagens artísticas. Principalmente entre os séculos XV e XVII, com as manifestações artísticas, como na literatura *Elogio da loucura* de Erasmo, nas representações do teatro elizabetano, nas artes visuais com *Nave dos loucos* de Bosch. Foucault descreveu que a obra *Jardim das Delícias* de Bosch “não é a imagem simbólica e composta da loucura, nem a projeção espontânea de uma imaginação em delírio; é a percepção de um mundo suficientemente próximo e distante de si para ser aberto à absoluta diferença do insano”¹⁷⁷. Dessa maneira, a loucura fazia parte do entretenimento através da arte, o autor afirmou que a sociedade europeia foi hospitaleira com a loucura até 1650. Em meados do século XVII, aconteceu uma drástica mudança no tratamento da loucura, assim, iniciam-se os procedimentos de exclusão com a criação dos lugares destinados ao internamento, como o Hospital Geral em Paris, e as Workhouses na Inglaterra. Nas Workhouses, os internos eram submetidos a trabalho forçado com intuito de gerar verba e manter o funcionamento da instituição. E neste momento, a loucura foi tratada não apenas como doença, mas a partir das relações sociais, de modo que o louco era aquele que não podia fazer parte da sociedade.

No século XVIII, ocorreram algumas mudanças no tratamento da loucura, o internamento foi considerado uma forma de opressão. Foucault discorreu que alguns “reformadores de antes de 1789 e a própria Revolução Francesa”¹⁷⁸, buscaram formas de proporcionar cuidados financeiros e médicos àqueles considerados loucos, como oposição aos regimes de internamento. Para Garcia-Roza, o marco significativo para esse século foi à produção de um discurso sobre a loucura, no sentido em que o saber produzido sobre a loucura, produziria a própria loucura em detrimento à racionalidade. Neste momento, apenas os loucos ocupam os hospitais, são criadas instituições por Pinel, na França, e Tuke, na

¹⁷⁵ FOUCAULT, Michel. *Doença mental e psicologia*. Tradução de Lilian Rose Shalders. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, 1988, p. 78.

¹⁷⁶ GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1994, p. 26.

¹⁷⁷ FOUCAULT, *op. cit.*, 1988, p. 75-88.

¹⁷⁸ *Idem*, p. 81.

Inglaterra, que se tornam alguns dos nomes significativos da reforma. Apesar das novas tentativas de oferecer um tratamento digno ao louco, estas instituições não conseguem se desvincular das práticas excessivas e desumanas posteriores, que tiveram o objetivo de controle social e moral. Por exemplo, na instituição criada por Tuke havia a utilização de práticas radicais com relação aos pacientes, como “castigos, privações alimentares, humilhações, em resumo, tudo o que poderá ao mesmo tempo *infantilizar e culpabilizar o louco*”¹⁷⁹. Ainda corroborado pelo comentário de Garcia-Roza, que considera que o hospital foi a fábrica da loucura e o psiquiatra, seu artesão. Dessa forma, se estabelecem modos de tratar a loucura a fim de proporcionar uma ordem social. Para Garcia-Roza:

A produção da loucura implica tanto um conjunto de práticas de dominação e controle, como a elaboração de um saber. [...] O saber, nesse caso, não funcionava no sentido de procurar alguma razão na loucura ou de determinar as formas diferenciais segundo as quais ela se manifestava, mas no sentido de apontar, de forma absoluta, se o indivíduo era ou não louco. [...] O passo seguinte ao da denúncia da loucura não era propriamente a cura, mas o controle disciplinar do indivíduo¹⁸⁰.

Somente no século XIX¹⁸¹ houve a definição patológica da loucura, acompanhada por mudanças consideráveis no tratamento psiquiátrico. Entretanto, Foucault explanou que até mesmo as definições de doença levam em consideração aspectos sociais, deste modo, “a doença só tem realidade e valor de doença no interior de uma cultura que a reconhece como tal”¹⁸², pois, existem algumas implicações sociais e políticas que normatizam o modo de viver em sociedade. O autor compreendeu que essa normatização, também define o tratamento do que se convencionou chamar de “doença”. Para ele, o antropólogo Durkheim apresentou dois aspectos desse diagnóstico, o primeiro é negativo, já que se estabelece por meio de relações com a norma, assim, “a doença seria marginal por natureza”¹⁸³, pois não se integra aos padrões da sociedade e da cultura. O segundo é o aspecto virtual, que se forma através de possibilidades e está à margem da realidade cultural. Para Foucault, Durkheim e outros autores americanos interpretaram a doença a partir de uma ilusão cultural, que compreende como natureza da doença, o desvio e o afastamento. Deste modo, a sociedade não quer se

¹⁷⁹ FOUCAULT, *op. cit.*, 1988, p. 82.

¹⁸⁰ GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1994, p. 28-29.

¹⁸¹ No século XIX, também são realizados sistemas punitivos para o louco, como as máquinas ou gaiolas giratórias, onde os internos eram colocados e ficavam até desmaiar. Foucault explanou que nesse “novo mundo asilar”, a loucura se desvincula as ideias relativas a imaginação e ao delírio da alma e corpo. Neste momento, a loucura recebe status, estrutura e significação psicológica. FOUCAULT, *op. cit.*, 1988.

¹⁸² *Idem*, p. 71.

¹⁸³ *Idem*, p. 73.

identificar como doente, por isso, após o diagnóstico ocorre a exclusão do doente. Obviamente, essa normatização feita pela sociedade se reflete também em outros modos de exclusão, como no caso do sistema prisional.

O contexto histórico degradante dos hospitais psiquiátricos é semelhante aos métodos punitivos e de reclusão presentes nos sistemas prisionais europeus, que originaram o conceito foucaultiano de sociedade disciplinar¹⁸⁴. Compreende-se que os condenados antes de tratamento “humanizado”, sofreram com os excessos da justiça de suas determinadas épocas. Antes do surgimento das prisões, os considerados culpados eram condenados aos suplícios, tornando-se os *corpos supliciados*¹⁸⁵, nomeados por Foucault, muitas vezes, submetidos a tratamentos desumanos e sem direito a julgamento íntegro. Os dispositivos de punição sempre tiveram como base a tortura corporal e psicológica. Nas prisões, os condenados sofriam com a redução de sua alimentação, privação sexual, castigos físicos, humilhações, trabalhos forçados e deportação. No século XVIII¹⁸⁶, o *corpo supliciado* dará lugar ao *corpo disciplinado* controlado pelos dispositivos de vigilância, uma característica das sociedades disciplinares. Dessa maneira, substituem-se os espetáculos oferecidos nos suplícios pela vigilância exercida pelo Estado, reflexo das transformações econômicas, políticas e sociais no século¹⁸⁷. Foucault discorreu em *Vigiar e punir* sobre o modelo de panóptico¹⁸⁸, não apenas como uma estrutura arquitetônica de vigilância, mas como um dispositivo de poder disciplinar. Dispõe desse modelo panóptico não só o sistema prisional, mas também, a escola, o exército, o hospital e a fábrica, lugares cuja arquitetura própria reforça a ideia de poder, além disso, contam com “o olhar hierárquico, a sanção normalizadora e sua combinação num procedimento que lhe é específico, o exame”¹⁸⁹.

A sociedade disciplinar foucaultiana surge entre o final do século XVIII e início do século XIX, caracterizada pelas relações de poder e de saber. Foucault compreendeu que a

¹⁸⁴ Foucault afirma na conferência feita no Brasil que o conceito de sociedade disciplinar se origina das suas pesquisas sobre o sistema prisional e aponta dois acontecimentos importantes para seu desenvolvimento. FOUCAULT, Michel. *A Verdade e as Formas Jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau Ed., 1999.

¹⁸⁵ A noção de *corpo supliciado* de Foucault compreende as práticas de execução do século XVII exercidas na Europa, em que os condenados eram executados em espetáculos públicos.

¹⁸⁶ O período em que acabam as práticas dos suplícios pela busca de punições “humanizadas”.

¹⁸⁷ No século XVIII, ocorrem fatos importantes, como: a publicação do *Contrato social* de Rousseau, a Revolução Industrial na Inglaterra, a publicação da *Crítica da razão pura* de Kant, a Revolução Francesa e Napoleão assume o poder na França. MELLO, Vico Denis S. & DONATO, Manuella Riane A. *O pensamento iluminista e o desencantamento do mundo: Modernidade e a Revolução Francesa como marco paradigmático*. Disponível em: <http://www.revista.ufal.br>

¹⁸⁸ O panóptico criado por Bentham trata-se de uma construção arquitetônica projetada em forma anelar com uma torre de vigilância central. Toda a estrutura permite a vigilância de suas divisões através da localização de janelas, que possibilitam a visibilidade do vigilante na torre central.

¹⁸⁹ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalheite. Rio de Janeiro: Vozes, 2012, p.195.

sociedade disciplinar surgiu de acontecimentos contraditórios, são eles, “a reforma, a reorganização do sistema judiciário e penal nos diferentes países da Europa e do mundo”¹⁹⁰, como exemplos, na Inglaterra em que seu sistema de conduta realizava punições cruéis, nos quais, quase todos os condenados eram levados a forca ou a cadafalso. Nesse período, ocorrem mudanças significativas após a modificação das leis de conduta, já na França, a mudança realizada foi nas instituições penais e não no conteúdo da lei penal¹⁹¹. Para o funcionamento da sociedade disciplinar era necessário que o condenado reparasse o dano causado ao “corpo social”, assim, eram submetido a punições, como o isolamento social, o trabalho forçado para o Estado e a reclusão, como também “lei talião” ou retaliação que consiste em punir o condenado de um modo que o crime não volte a ser cometido, apesar de Foucault afirmar que esse último tipo de punição desapareceu, ainda existem países tem adotam a pena de morte como forma punitiva. Independentemente das transformações nas leis e nas formas punitivas pelo mundo, as sociedades parecem estabelecer o controle social como forma de centralizar o poder, conseqüentemente, temos a “polícia para a vigilância, as instituições psicológicas, psiquiátricas, criminológicas, médicas, pedagógicas para a correção”¹⁹², assim, o objetivo não é somente punir as infrações “mas de corrigir suas virtualidades”¹⁹³.

Como já mencionado, o panóptico consiste numa importante criação das sociedades disciplinares, Foucault explanou sobre sua relação com o saber e o poder. Nesse caso, existe uma concentração de poder em determinada parte da sociedade que se utiliza desse mecanismo para o controle, e nesse momento, o saber ganha outra conotação é vinculado à norma e determina “se um indivíduo se conduz ou não como deve, conforme ou não à regra, se progride ou não”¹⁹⁴. E para Foucault, essa base do poder que estabelece o controle social forma-se de “saber-poder”¹⁹⁵, que abrirá o caminho para o desenvolvimento de campos do conhecimento como a psicologia e a psiquiatria. Obviamente, existem vários mecanismos para controle social, e os danos causados por eles são lamentáveis, Foucault analisou estes

¹⁹⁰ FOUCAULT, *op. cit.*, 1999, p. 81.

¹⁹¹ Foucault descreveu que as transformações dos sistemas penais ocorrem de uma alteração nas definições teóricas da lei penal, como no Código Penal francês da época revolucionária, e em pensadores significativos que idealizaram tais transformações, como o italiano, Cesare Beccaria, o inglês, Jeremy Bentham, e o francês, Jacques Pierre Brissot. As definições de lei e de crime desvinculam-se de relações morais e religiosas, e necessitam do poder legislativo e do poder político para que possam ser aplicadas. A lei penal representa “o que é útil para a sociedade”, por outro lado, o crime “é algo que danifica a sociedade”. Deste modo, o criminoso é aquele que danifica a sociedade ou o inimigo social, assim, sendo expulso do espaço social. FOUCAULT, *op. cit.*, 1999, p. 81-101.

¹⁹² *Idem*, p. 87.

¹⁹³ *Idem*, p. 87.

¹⁹⁴ *Idem*, p. 89.

¹⁹⁵ *Idem*, p. 89.

mencionados. E com base nessas ideias, Deleuze identificou três dimensões presentes no pensamento foucaultiano, são elas, o saber, o poder e a subjetividade¹⁹⁶. Para Deleuze, as relações entre o saber e o poder são irreduzíveis, sendo o saber feito de formas e o poder de forças ou relações de forças, assim “Foucault parte de uma concepção original que ele se faz do saber, para inventar uma nova concepção do poder”¹⁹⁷. Deleuze¹⁹⁸ também explana sobre o conceito de sociedade disciplinar foucaultiano que:

Um pensador como Michel Foucault analisa dois tipos de sociedades bastante próximas de nós. As que ele chamava de sociedades de soberania e outras que chamava de sociedades disciplinares. Foucault identificava a passagem típica de uma sociedade de soberania para uma sociedade disciplinar com Napoleão. A sociedade disciplinar se definia – as suas análises são justamente célebres – pela constituição de meios de enclausuramento: prisões, escolas, ateliês, hospitais. As sociedades disciplinares tinham necessidade disso.¹⁹⁹

Dubuffet compartilhava com Foucault de uma crítica negativa às instituições das sociedades disciplinares. Para o artista, a Escola, o Estado, a Igreja e a Polícia, além de exercerem controle moral e social, assumindo a função de vigilância pelo bem estar coletivo, também, não permitiam que o ser humano pensasse por si próprio. Dubuffet incluiu a arte e a cultura como formas de controle social, para ele, visto que elas servem como “subordinação a uma razão de Estado”²⁰⁰. Para Dubuffet, somente o artista bruto ou o louco, apesar de enquadrado em sociedades disciplinares, poderia se libertar das amarras culturais. Assim, Dubuffet considerou a arte bruta como oposição aos sistemas preestabelecidos de arte e cultura, além de, ser vista como uma forma de exteriorizar ou materializar o discurso do louco. Para Foucault, o discurso do louco é negado e essa contestação foi feita a partir de uma sequência de interpretações sobre a comunicação da sociedade e seus sistemas de exclusão, relações de desejo e de poder (ou sexualidade e política). Para o autor, a negação do discurso do louco é feita pela sociedade racional, que bane tudo que é considerado anormal. Dubuffet, por sua vez, discorreu que essa exclusão sofrida pelo louco, também é realizada pela cultura, assim, “a cultura anda em busca de uma norma, em busca da adesão coletiva, persegue o que é *anormal*”²⁰¹.

¹⁹⁶ O desenvolvimento desse pensamento de Deleuze em relação a obra de Foucault pode ser visto no livro *Conversações*. DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 105 – 117.

¹⁹⁷ DELEUZE, *op. cit.*, 1992, p. 115.

¹⁹⁸ Para Deleuze, vivenciamos o aparecimento de um tipo de sociedade diferente da proposta por Foucault. Na sociedade de controle deuleziana, a informação é composta por palavras de ordem presentes no discurso (por exemplo, o discurso de um político ou de um professor), que exercem a função de controle na sociedade.

¹⁹⁹ DELEUZE, Gilles. *O que é o ato de criação*; in: DUARTE, Rodrigo. Org. *O Belo Autônomo*, textos clássicos de estética. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

²⁰⁰ DUBUFFET, *op. cit.*, 968, p. 37.

²⁰¹ *Idem*, p. 105.

Retornando a Foucault e as formas de exclusão realizadas pela nossa sociedade racional, existem “três grandes sistemas de exclusão que atingem o discurso, a palavra proibida, a segregação da loucura e a vontade de verdade”²⁰², que foram conceituados pelo autor da seguinte forma: a interdição, a oposição entre razão e loucura e a oposição entre o verdadeiro e o falso. O terceiro é o mais enfatizado por Foucault, em função de seu suporte institucional e por enfeixar relações com a razão. E nessa linha, tudo o que não fosse considerado racional seria banido ou silenciado no discurso. É justamente aí que ganha força em sua análise a resistência aos sistemas e dispositivos dominantes.

A negação e o silenciamento do discurso do louco implicam em definições e padrões comportamentais regidos pela sociedade, que é extremamente normatizadora. E que enfeixam as noções de razão, no sentido de alcançar os ideais universais da verdade, sendo algo produzido em comum acordo com uma sociedade racional, ética e moral. De fato, são as ideias opostas à loucura, sendo que para o Foucault, “a loucura só existe em relação à razão”²⁰³. Ainda em Foucault, “sob o olhar da razão: a loucura é individualidade singular”²⁰⁴, e acompanha particularidades como conduta, gestos e linguagem. Já Dubuffet prega uma espécie de individualismo que desobriga o indivíduo de sua responsabilidade com o coletivo e social. Para Dubuffet:

Sou individualista, isto é, considero o meu papel de indivíduo como o de me impor a qualquer constrangimento provocado pelos interesses do bem social. Os interesses do indivíduo mostram-se contrários aos do bem social. Pretender servir os dois ao mesmo tempo só pode conduzir à hipocrisia e à confusão.²⁰⁵

Dessa maneira, Dubuffet discordou da pesquisa dos psiquiatras em relação a arte e loucura, que geralmente é formulada para conceber uma função de análise da produção artística e como forma de tratamento, consequentemente, o artista defendeu que a arte não deveria ter a obrigação de exercer uma função social. Para Dubuffet, essa função da arte como informação para tratamento psiquiátrico era doentia, que foi compreendida pelo autor como forma de exercer controle. Nesse sentido, ele era radicalmente contrário a esse tipo de tratamento feito pelos psiquiatras. Relembrando que para ele só os loucos poderiam se desvincular das normatizações feitas pela cultura, pelo Estado e pela razão. E deste modo, a arte bruta seria uma oposição à razão.

²⁰² FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2002, p. 18.

²⁰³ FOUCAULT, Michel. *A História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Editora 34, 1996, p.184.

²⁰⁴ *Idem*, p.203.

²⁰⁵ DUBUFFET, *op. cit.*, 1968, p. 12.

A definição de loucura desenvolvida por Foucault foi interpretada a partir das relações com a razão, assim, a loucura consiste em uma atribuição social com base num comportamento ideal, portanto, existe tanto em oposição à razão como condição ligada a negatividade. No que concerne a Breton e aos surrealistas, utilizaram alguns argumentos anárquicos, na busca de materializar certa “irracionalidade” em suas experimentações e obras. E o interesse dos surrealistas em produções contrárias a razão, pode ser visto em suas pesquisas sobre as produções de arte bruta, já que foram grandes entusiastas nesse tipo de investigação, como demonstra o interesse de Breton sobre o trabalho de Wölfli. Os surrealistas buscavam não só uma forma de produzir artisticamente algo contrário à razão e aos padrões seguidos pelos artistas na época, como também, realizar uma produção com ênfase no inconsciente. Nesse sentido, se baseavam nas publicações de Freud que revelam que o inconsciente só existe contrário às ações conscientes que são regidas pela razão ou por uma sociedade racional.

Os surrealistas também demonstraram insatisfações aos tratamentos psiquiátricos. O romance *Nadja* de Breton é visto como um insulto aos psiquiatras, pois o autor descreveu numa passagem do livro, o desejo de assassinar um psiquiatra. Por este motivo, Breton foi extremamente criticado pelos psiquiatras da época que o acusavam de incitar atos violentos e reivindicavam sua responsabilidade social. Na publicação do *Segundo Manifesto do Surrealismo* de 1929, anexado a resposta aos Anais Médicos Psicológicos: Jornal da Alienação Mental e da Medicinal Legal dos Alienados está a crônica intitulada *Legítima defesa*²⁰⁶, comunicação feita por Paul Abély em um evento psiquiátrico, no qual estavam presentes os mestres de Lacan: Claude, Clérambault e Janet. Abély fez uma defesa aos surrealistas acusados de incitar ataques aos psiquiatras e aos hospitais psiquiátricos, atentando a um episódio muito peculiar, em que um de seus pacientes solicitava a leitura de um livro que era de livre acesso aos outros pacientes, este maníaco perigoso queria ler *Nadja* de Breton. E também Abély questionou as acusações feitas a Breton por sua obra *Nadja* de 1928, solicitou que essas responsabilidades morais, que os psiquiatras exigem de Breton, fossem estabelecidas para toda a sociedade.

Outro surrealista de extrema relevância por suas opiniões sobre arte e loucura era Antonin Artaud. O dramaturgo escreveu diversas cartas enquanto estava internado em alguns hospitais psiquiátricos devido ao vício em entorpecentes. Em *Cartas de Rodez* endereçada a

²⁰⁶ BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Lisboa: Moraes, 1976, p. 91-93.

Henri Parisot de 1945, descreveu os tratamentos abusivos sofridos, como por exemplo, de eletrochoques. Artaud explicou que “me adormecem com os eletrochoques para que eu perca a memória medular da minha energia”²⁰⁷. O autor Cláudio Willer em *Escritos de Antonin Artaud*²⁰⁸, relata que Artaud teria sofrido no hospital psiquiátrico em Rodez cerca de 60 sessões de eletrochoques. O reflexo da ira do surrealista contra o tratamento pode ser visto no texto *Artaud le Môme*, escrito após a saída do hospital em 1946. No texto, Artaud comparou os manicômios a lugares que promovem magia negra, e como recipientes para mortos. Para ele, “nada como um manicômio para carinhosamente incubar a morte e para manter os mortos em incubadoras”²⁰⁹. Já na publicação anterior a *Carta aos médicos chefes dos manicômios* de 1925, Artaud pede que libertem os loucos, afirmou que:

Os loucos são vítimas individuais por excelência da ditadura social; em nome dessa individualidade intrínseca ao homem, exigimos que sejam soltos esses encarcerados da sensibilidade, pois não está ao alcance das leis prender todos os homens que pensam e agem.²¹⁰

Ainda em Artaud o ensaio *Van Gogh: suicidado pela sociedade* de 1947, apresentou uma reflexão interessante sobre a temática apesar da ênfase ser na vida de Van Gogh. No início do texto expôs que a psiquiatria foi criada por uma sociedade decadente, e que não há credibilidade em uma medicina ou em instituições que declararam Van Gogh como louco. Artaud escreveu frases pejorativas para sua definição do profissional da psiquiatria, para ele, “a psiquiatria fica reduzida a um grupo de gorilas, [...] para mitigar os mais espantosos estados de angústias e opressão humana”²¹¹. Além disso, ressaltou que “não existe psiquiatra que não seja um notório erotômano”²¹². O autor ainda discorreu que a loucura só existe em conceitos determinados pela sociedade racional, e que está ligada às ideias de pecado oriundas do catolicismo e de doutrinação religioso, enfim, “tornar-se louco – no sentido social da palavra”²¹³. Nessa passagem o autor distinguiu o alienado do louco, porém finaliza com argumentos para acusar a utilização do internamento, que representaria uma arma, pela sua excessiva violência. A partir desses posicionamentos mencionados, Artaud definiu como

²⁰⁷ ARTAUD, Antonin. *Escritos de Antonin Artaud*. Tradução de Cláudio Willer, Porto Alegre: Editora L&PM, 1983, p.114.

²⁰⁸ Trata-se de uma seleção de textos escritos por Antonin Artaud e traduzidos por Cláudio Willer.

²⁰⁹ ARTAUD, *op. cit.*, 1983, p.127.

²¹⁰ Fragmento do texto traduzido, disponível em: <http://claudioulpiano.org.br/signos-deleuzeanos/antonin-artaud-carta-aos-medicos-chefes-dos-manicomios-1925>.

²¹¹ ARTAUD, Antonin. *Van Gogh: suicidado pela sociedade*. Tradução de Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003, p. 9.

²¹² *Idem*, p.10.

²¹³ *Idem*, p.12.

função social a de amordaçar “a todos aqueles de quem ela quer se livrar, ou só proteger”²¹⁴. Obviamente, Artaud teve vários motivos para revoltar-se contra uma sociedade que utiliza excessos para manter certa ordem e controle, visto que o surrealista sofreu com esses abusos, mas ele não foi o único a denunciá-los. Breton também sugeriu uma reflexão sobre o tratamento dado a loucura em seu romance já mencionado *Nadja*, e também no *Manifesto do Surrealismo* de 1924, levantando questões sobre a razão e a loucura.

A princípio, no primeiro *Manifesto do Surrealismo*, Breton refletiu sobre o direito de liberdade do ser humano a fim de explicar que a internação acontece somente porque a sociedade é definida por atos legais ou não, se estas restrições não existissem, a liberdade não seria ameaçada. Para ele, “a loucura é encarcerada”²¹⁵, pois os loucos são repreendidos por seus atos. Breton acreditava que a sociedade vivia um racionalismo que estava na moda para alcançar o progresso, e mesmo que para isso tivesse que sacrificar o espírito, assim “conseguiu-se banir o espírito tudo que se pode tachar”²¹⁶ para fins lógicos. Uma das ambições surrealistas foi pensar em libertar o espírito, quando Breton definiu o surrealismo no manifesto informou que o processo de criação que os surrealistas pretendiam, era o automatismo psíquico puro. Deste modo, se expressaria “na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão, para além de qualquer preocupação estética ou moral”²¹⁷, que pode ser compreendido como um dos motivos pelos quais os surrealistas se interessaram pela arte bruta, afinal, o artista bruto não tinha preocupação com os padrões seguidos pela sociedade racional. Consequentemente, Breton afirmou que o louco era uma vítima de sua imaginação, e que não compreendia as regras sociais, para ele, são pessoas extremamente honestas e inocentes. E por fim, Breton apreciava a imaginação do louco, como as “alucinações, ilusões, etc. são fonte de gozo”²¹⁸, não é por acaso que foi um dos integrantes da *Compagnie de l'Art Brut*.

Os integrantes da *Compagnie de l'Art Brut* deram a visibilidade ao discurso negado do louco de Foucault, e propiciaram discussões a respeito da formação da sociedade e sua idealização de racionalidade. O surrealismo e a arte bruta apresentam similaridades em sua origem, diante dos posicionamentos políticos e sociais, principalmente defendidos por Breton e o idealismo anarquista de Dubuffet, que ocasionam possibilidades de reflexões ainda

²¹⁴ *Idem*, p.12.

²¹⁵ BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Tradução de Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau, 2001, p. 44.

²¹⁶ *Idem*, p. 40.

²¹⁷ *Idem*, p. 47.

²¹⁸ *Idem*, p. 36.

relevantes aos conceitos e definições da loucura enquanto patologia, as implicações sociais e o tratamento do louco. Tudo começou quando Breton e Dubuffet tiveram acesso à produção artística de Adolf Wölfli, graças às pesquisas dos psiquiatras Morgenthaler e Prinzhorn.

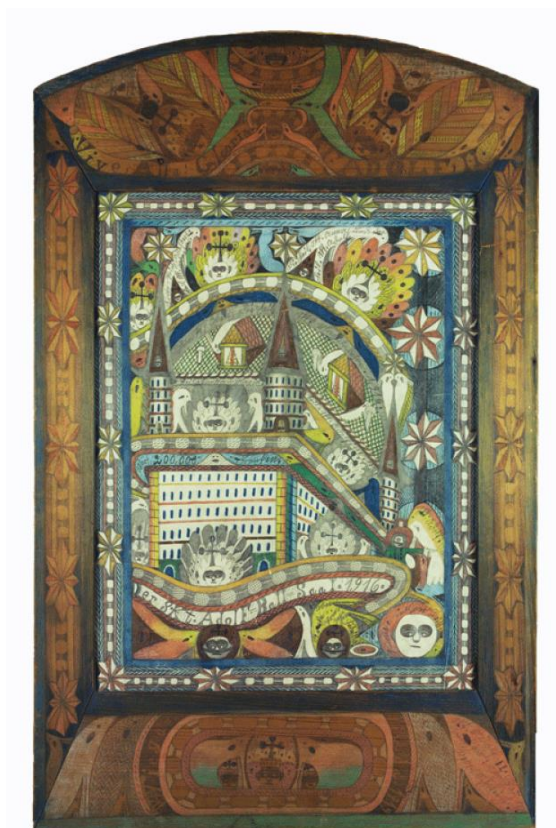


Figura 15 - Adolf Wölfli. *O salão de baile de São Adolf*, 1916 e 1919. Grafite e lápis de cor sobre papel, 100 x 63 cm.

Fonte: www.artbrut.ch/fr

Iniciando com uma breve biografia de Wölfli²¹⁹ nasceu em 29 de fevereiro de 1864, na cidade de Berna, Suíça. E teve grande parte de sua infância em condições de extrema pobreza, e seu pai abandonou a família quando ele tinha apenas 6 anos de idade. Em 1873, após a morte de sua mãe, passa a viver por períodos curtos com várias famílias de acolhimento que trabalhavam na agricultura e também em orfanatos. Em 1890, foi condenado a cumprir 2 anos de prisão por violência sexual. Cinco anos depois foi preso novamente sob a mesma acusação. Diagnosticado com esquizofrenia e sofrendo com crises de alucinações e de psicose, foi internado na clínica psiquiátrica em Waldau, Berna. Há informações que inicia a produção de desenhos após o internamento em 1899, porém, existem registros dos desenhos

²¹⁹ Informações retiradas do site dedicado à obra de Adolf Wölfli. Disponível em: <http://www.adolfwoelfli.ch>

somente entre os anos de 1904 a 1906. Em 1907, Morgenthaler começou a trabalhar como psiquiatra em Waldau, onde clinicou por 12 anos e teve acesso à produção de Wölfli. Em 1921, Morgenthaler publicou monografia sobre a vida e obra de Wölfli, e comentado os diversos desenhos do artista bruto, expondo as músicas e as danças criadas por ele. Wölfli definiu sua obra como o império de *São Adolf*, criando uma nova existência a partir da arte. Nos desenhos fez relatos imaginários de várias aventuras e viagens, de uma vida a qual não teve a oportunidade de viver. O artista bruto a vida internado em Waldau. Em 6 de novembro de 1930, Wölfli morreu devido a um câncer no estômago.

Tanto para Breton como para Dubuffet o encontro com a obra de Wölfli se tornou significativa. Breton mencionou sua produção artística e veicula as ilustrações de Wölfli, no texto *L'art des fous, la clé des champs*, de 1948-1949. No que se refere à Dubuffet, adquiriu obras de Wölfli, como também, realizou visitas aos hospitais psiquiátricos e prisões, na França e Suíça. Idealizava colecionar as produções artísticas dos considerados loucos, dos condenados e dos marginalizados. E deste modo, Dubuffet conceituou o termo arte bruta, e a sua coleção se tornou uma das pioneiras por esse tipo de produção artística. Ainda sobre Wölfli, Dubuffet escreveria no texto *Cultura Asfixiante* publicado em 1968, que:

Vemos assim o grande Adolf Wölfli inscrever nas costas dos seus quadros o preço que lhe atribui que é tanto o de um milhão como o de um maço de cigarros. Alguns dos autores de obras das coleções de arte bruta revelam um comportamento que conduz a pensar que essa produção se faz estritamente para seu próprio uso e sem que intervenha aí o menor desejo de mostrar a quem quer que seja. Pensando melhor, podemos perguntar se eles não resolveram antes o caso pela solução engenhosa de um público imaginário que criaram para aplaudir as suas obras (ou para se indignar com elas).²²⁰

Nessa linha, vale reforçar que as opiniões de Breton e Dubuffet originam a *Compagnie de l'Art Brut*. E estabelecem uma série de particularidades para a noção de loucura, que nos oferece uma reflexão sobre as suas iniciativas de pesquisar a arte bruta. No entanto, para iniciar uma reflexão do posicionamento dos surrealistas sobre a loucura, voltemos a José Pierre que traz algumas especificidades para a arte produzida nos hospitais psiquiátricos. O autor destacou os esforços dos surrealistas em busca de experiências e procedimentos que os possibilitaram romper com a razão, isso justificaria a atenção que

²²⁰ DUBUFFET, *op. cit.*, 1968, p. 66.

deram a esse tipo de produção. Como sublinhou René Crevel, que esses autores pertencentes ao surrealismo idealizavam “o espírito contra a razão”²²¹.

E conseqüentemente, induz a um pensamento crítico de como o tratamento sofridos por esses pacientes refletia de forma expressiva em suas produções. Para Pierre, “a privação da liberdade social provoca no artista enfermo mental uma extraordinária ativação da liberdade criadora, que o libera, muito mais que o artista chamado “normal”, que depende do olhar alheio”²²². Tanto os surrealistas como Dubuffet, acreditavam que a loucura proporcionava maior liberdade criadora aos artistas brutos, lembrando que diferente do psiquiatra Prinzhorn eles adotaram o termo arte para classificar a produção dos pacientes. E mesmo assim, que as definições patológicas da loucura fossem categóricas Dubuffet numa carta publicada pelo psiquiatra Volmat no livro *El arte psicopatológico* de 1952, as questionou. Na carta, Dubuffet declarou que a arte que lhe interessava era aquela que estava à margem e contra toda a retórica, que parecia inspirada pelo delírio. E que a coleção de arte bruta não se constituía apenas por pessoas que estavam em hospitais psiquiátricos, mas também, haviam autores que eram considerados normais pela sociedade, apesar de alguns textos, Dubuffet associar a arte bruta à loucura, aqui o objetivo foi questionar o modo que os psiquiatras tratavam as obras dos pacientes e como definiam a própria arte bruta.

Ainda na carta, Dubuffet afirmou que “de uma produção artística se exige – pelo menos eu exijo – que tenha um caráter excepcional, ou seja, anormal”²²³, e que compreendia a criação artística como um fenômeno insano e patológico. E assim, essa potencialidade que era considerada loucura, em sua opinião, estava dentro de todas as cabeças humanas, porém, em alguns se destacava mais fortemente, e estes eram considerados doentes ou loucos. Critica a utilização da arte como terapia, afirmando que “não creio que os enfermos (nem outras pessoas) se exteriorizem mais livremente através do desenho ou da pintura que diante outras atividades”²²⁴, a intenção era desqualificar os ateliês iniciados pelos psiquiatras e que se espalhavam pela Europa, e principalmente, a exposição realizada no Hospital Sainte-Anne.

²²¹ Traduzido do espanhol, trecho original: el espíritu contra la razón. PIERRE, Jose. *El surrealismo*. Madrid: Aguilar, 1969, p. 14, tradução nossa.

²²² Traduzido do espanhol, trecho original: la privación de la libertad social provoca en el artista enfermo mental una extraordinaria activación de la libertad creadora, que lo libera, mucho más que al artista llamado “normal”, de la dependencia de la mirada ajena. PIERRE, *op. cit.*, p. 10, tradução nossa.

²²³ Traduzido do espanhol, trecho original: de una producción artística se exige – por lo menos yo le exijo – que tenga un carácter excepcional, o sea, anormal. DUBUFFET, *op. cit.*, 1975, p. 299, tradução nossa.

²²⁴ Traduzido do espanhol, trecho original: no creo que los enfermos (ni otras personas) se exterioricen más libremente a través del dibujo o la pintura que mediante otras actividades. Ibidem, p. 300, tradução nossa.

Apesar de Dubuffet se contradizer em alguns escritos, demonstrou posicionamentos como esses, para a idealização e teorização da arte bruta como arte libertária.

3 OS IDEAIS DE JEAN DUBUFFET PARA A CONCEPÇÃO DO TERMO ARTE BRUTA

Os ideais e posicionamentos artísticos, culturais, políticos e sociais de Jean Dubuffet são de extrema relevância para compreensão dos motivos que o levaram a colecionar e criar o termo arte bruta. Publicações principalmente originadas na década de 1940, afirmam tais opiniões anarquistas e/ou contrárias aos sistemas hierárquicos da sociedade. Com base nos seguintes textos *L'Art Brut préféré aux arts culturels*²²⁵, *Escritos sobre arte*²²⁶ e *Cultura Asfixiante*²²⁷, apresentarei reflexões acerca da origem da terminologia que serão complementadas pela leitura da sua autobiografia, *Biografia a paso de carga*²²⁸. Cabe ressaltar que grande parte dos argumentos defendidos por Dubuffet tiveram como fundamentação as publicações de teóricos anarquistas ou libertários, como o romancista libertário, Ludovic Massé²²⁹, o escritor e criador do movimento de literatura proletária, Henry Poulaille²³⁰ e o filósofo alemão Max Stirner²³¹. Dubuffet não se envolveu diretamente com organizações políticas, mesmo assim, seus ideais e posições anarquistas se entrelaçam ao longo de sua obra teórica. Tais posicionamentos de Dubuffet corroboraram a idealização da arte bruta e a construção das principais premissas de sua obra, proporcionando o desenvolvimento de ideias, entre elas, como mencionei anteriormente, a afinidade da arte bruta com a loucura, a ideia de uma arte libertária, a oposição aos sistemas preestabelecidos de arte e de cultura, e a idealização de escolas de “desculturação”. Dubuffet também sustentou essas argumentações em edições posteriores, contudo, por hora me limitarei à análise destas três publicações escritas pelo artista.

Em 1945, Dubuffet iniciou a sua coleção de arte bruta depois de ter visitado hospitais psiquiátricos e prisões na França e Suíça, e declarou que “com Jean Paulhan e sob a direção

²²⁵ DUBUFFET, Jean. *L'Art Brut préféré aux arts culturels*. Paris: René Drouin, 1949. Para esta pesquisa foi utilizada parte do texto que era disponibilizada pelo site da *Collection d'Art Brut*. Fonte: www.artbrut.ch. Parte do texto original e traduzido em Anexo A e B. Acesso em: 2014.

²²⁶ DUBUFFET, Jean. *Escritos sobre arte*. Barcelona: Barral Editores, 1975.

²²⁷ DUBUFFET, Jean. *Cultura Asfixiante*. Tradução: Serafim Ferreira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1968.

²²⁸ As informações sobre a vida de Jean Dubuffet estão presentes em sua autobiografia intitulada *Biografia a passo de carga*, cujo título original *Biographie au pas de course*. Dubuffet escreveu sua autobiografia em um curto período, iniciou em 12 fevereiro de 1985, finalizando em 25 março do mesmo ano. DUBUFFET, Jean. *Biografia a paso de carga*. Madrid: Editorial Síntesis, 2004.

²²⁹ Ludovic Massé (1900-1982) foi um romancista libertário catalão, que em suas obras mantinha um comprometimento político e enaltecia as questões sociais. Participou do Grupo Escritores Proletários e de conferências antifascistas.

²³⁰ Henry Poulaille (1896-1980) foi um escritor libertário francês que criou um movimento de literatura proletária com o Grupo Escritores Proletários, que tinha como objetivo dar voz e defender o proletariado.

²³¹ Max Stirner foi o pseudônimo escolhido pelo alemão Johann Caspar Schmidt, que nasceu em 25 de outubro de 1806. Stirner ficou famoso pelos livros *O Único e sua propriedade* e *O falso princípio de nossa educação*, por exemplo, além de uma defesa consistente ao proletariado.

de meu amigo de Lausanne, Paul Budry, fiz uma viagem por várias cidades da Suíça. Foi onde comecei minhas investigações metódicas sobre produções de arte bruta, com diversas visitas a médicos e hospitais”²³², assim, ao longo dessas viagens coletou diversas obras. Para Dubuffet, a arte bruta era “a operação artística pura, bruta, reinventada em todas as suas fases pelo seu autor, a partir somente de seu próprio impulso. Então, a arte se manifesta com a única função da invenção, e não aquelas, constantes da arte cultural, do camaleão e do macaco”²³³, dessa forma, trata-se de uma criação que não leva em consideração as convenções e toda a trama que envolve os aspectos artísticos e culturais, ou seja, para o autor, essa produção era bruta e não lapidada, e se originou somente da necessidade de criação e de expressão do artista bruto.

Dubuffet almejava uma produção artística de oposição e resistência aos sistemas que considerava dominantes. Por exemplo, viu na criação dos marginalizados a possibilidade de concretizar seus ideais anarquistas. O teórico Michel Ragon, que foi seu amigo, descreveu no texto *De Fénéon a Dubuffet*²³⁴ alguns fatos que confirmavam esse interesse do artista pela anarquia. Ragon relatou que a “obra de Max Stirner era familiar a Dubuffet”²³⁵, e que viu em sua biblioteca a publicação *Oeuvres complètes* de Stirner toda recortada, pois, ele tinha o hábito de cortar partes de livros e textos que o cativavam a fim de encontrá-los com mais facilidade. Dubuffet também trocou correspondências com Massé e afirmou que assim como ele, o escritor libertário era uma pessoa “de caráter inflamado e animado pela revolta social”²³⁶, e que ele o apresentou a Poulaille. Para Dubuffet, era óbvio sua própria inclinação ao anarquismo, em carta a Poulaille declarou que:

Meus próprios impulsos sempre foram, creio, aqueles que constituem a posição de anarquismo – com um vivo gosto pelas fraternidades calorosas – ainda que eu nunca tivesse tido a oportunidade de frequentar os meios anarquistas e que eu conheça apenas de maneira brumosa o que é com justeza a teoria e o programa do anarquismo.²³⁷

²³² Traduzido do espanhol, trecho original: Con Jean Paulhan y bajo la dirección de mi amigo de Lausana Paul Budry hice una viaje por varias ciudades de Suiza. Allí fue donde comencé, con diversas visitas a médicos y hospitales, mis investigaciones metódicas sobre producciones de *art brut*. DUBUFFET, *op. cit.*, 1975, p.52, tradução nossa.

²³³ Traduzido do francês, trecho original: Nous y assistons à l’opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l’entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions. De l’art donc où se manifeste la seule fonction de l’invention, et non celles, constantes dans l’art culturel, du caméléon et du singe. Definição tirada do site de *Collection de l’Art Brut*, disponível em: www.artbrut.ch. Acesso em: 04/12/2017.

²³⁴ RAGON, Michel. *De Fénéon a Dubuffet*. In: COÊLHO, Plínio Augusto (org). *Arte e anarquia*. São Paulo: Editora Imaginário, 2001.

²³⁵ *Idem*, p. 32.

²³⁶ *Idem, ibidem*.

²³⁷ RAGON, *op. cit.*, p. 32.

Os posicionamentos anarquistas podem ter levado Dubuffet a colecionar arte bruta, visto que idealizou, nesse tipo de produção, a possibilidade de uma arte libertária. E deste modo, em 1947, organizou no subsolo da *Galerie René Drouin* uma exposição aberta ao público com desenhos, pinturas e objetos de seu acervo particular, que ficou conhecido como *Foyer de l'Art Brut*²³⁸. Dubuffet descreveu o *Foyer de L'Art Brut* como um lugar onde se reuniam um grupo de amigos que compartilhavam do mesmo entusiasmo: desenvolver pesquisas sobre a arte bruta. A respeito do *Foyer de L'Art Brut*, René Drouin cedeu o espaço para que Dubuffet realizasse as exposições de arte bruta que tiveram destaque e atraíram muitos artistas e personalidades, como teóricos dos mais diversos campos do conhecimento, escritores, etc. Provavelmente, esse entusiasmo se deveu ao fato que na década de 1940, na França, a arte seguia uma tendência abstracionista, assim, a arte bruta era totalmente contrastante com a produção artística do momento, e isso, em minha opinião, chamava atenção das pessoas. Um exemplo das tendências seguidas pela cena parisiense poderia ser o *Salon de Réalités Nouvelles*, que em 1946 propôs uma exposição exclusivamente abstrata, no mesmo salão eram expostas obras de artistas consagrados como Kandinsky e Mondrian.

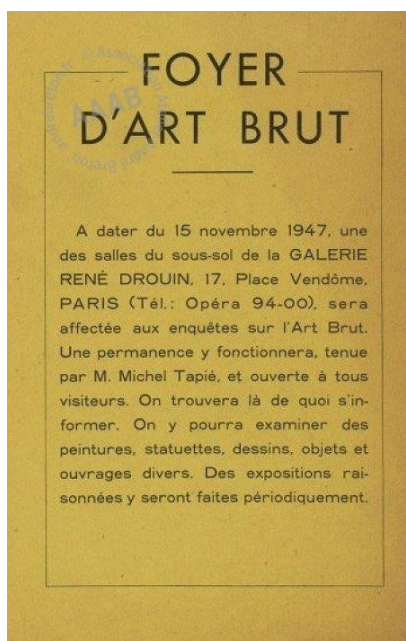


Figura 16 – Imagem de divulgação do *Foyer d'Art Brut*, 1947.
Fonte: www.andrebreton.fr

A primeira exposição de arte bruta realizada no *Foyer de L'Art Brut* teve obras dos seguintes artistas: Alöise, Crépin, Juva, Hernandez, Forestier, Salingardes e Wölflí em

²³⁸ Informações para esta pesquisa sobre o *Foyer de l'Art Brut* foram encontradas no livro *L'Art Brut* de Lucienne Peiry. PEIRY, Lucienne. *L'Art Brut*. Paris: ADAGP, 1997.

1947²³⁹, que para Dubuffet, eram executadas por pessoas completamente à margem da arte cultural. Em diversos momentos na obra teórica de Dubuffet estão presentes as definições do que ele chamava de arte culta ou cultural. Nelas, ele asseverava que os intelectuais decidiam o que entrava no sistema ou mercado de arte, como também, o que devia ser conservado em museus e exposto nas galerias. Para ele, em contraposição ao *establishment*, existia a arte bruta que era “executadas por pessoas ilesas a cultura artística, nas quais o mimetismo, ao contrário do que acontece entre os intelectuais, tem pouca ou nenhuma influência, de maneira que os autores tiram tudo [...] de seu próprio interior e não de clichês da arte clássica ou da arte da moda”²⁴⁰.



Figura 17 – Aloïse. *Napoleão III em Cherbourg*, 1952 e 1954. Lápis colorido, suco de folhas e costura sobre papel.

Fonte: <https://www.artbrut.ch>

Antes de entrar mais especificamente nas concepções teóricas de Dubuffet, farei uma concisa biografia dos artistas que compuseram a primeira exposição de arte bruta a fim de

²³⁹ Informações retiradas do site *Foudation Jean Dubuffet*. Disponível em: <http://www.dubuffetfondation.com>

²⁴⁰ Traduzido do francês, trecho original: Nous entendons par là [Art Brut] des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistiques, dans lesquels donc le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part, de sorte que leurs auteurs y tirent tout (sujets, choix des matériaux mis en œuvre, moyens de transposition, rythmes, façons d’écritures, etc.) de leur propre fond et non pas des poncifs de l’art classique ou de l’art à la mode. Definição tirada do site de *Collection de l’Art Brut*, disponível em: www.artbrut.ch. Acesso em: 04/12/2017.

apresentar Alöise, Crépin, Juva, Hernandez, Forestier e Salingardes²⁴¹, mostrando a diversidade e a riqueza da coleção inicial, como também, expondo um aspecto que escapa das primeiras definições de arte bruta, pois, Dubuffet defendeu que as obras eram feitas por artistas enclausurados em hospitais psiquiátricos e prisões, mas como veremos, alguns não se enquadram totalmente nesse padrão.

Alöise, cujo nome completo era Aloïse Corbaz, era natural de Lausanne, Suíça. Aloïse foi uma costureira que sonhava em tornar-se cantora, e quando começa a trabalhar como governanta para a côrte de Guillaume II, apaixonou-se pelo imperador. Essa paixão e romance imaginário podem ser vistos em seus desenhos que foram feitos quando estava internada em hospitais psiquiátricos na Suíça. Segundo fontes da *Collection de L'Art Brut*, o motivo da internação foi que Aloïse, expressou com tamanha intensidade seus sentimentos religiosos, comportamento que foi considerado fora dos padrões de normalidade. Até o ano de 1936, a artista bruta desenhava escondido com materiais que encontrava, com as tintas que produzia com folhas, pétalas de flores e creme dental. Como suporte, usava papéis ou embalagens, que muitas vezes eram bordados por ela. A temática escolhida por Aloïse foi dar vida ao seu desejo de ter alguém, de vivenciar o amor que sentia pelo imperador. Por isso, desenhou um reino povoado por príncipes e princesas, cenas teatrais e óperas, como ilustrada na figura 17.



Figura 18 – Joseph Cr  pin. *Composi  o n   151*, 1941.  leo sobre tela, 57 x 65 cm.
Fonte: <https://www.artbrut.ch>

²⁴¹ Sobre os artistas brutos da primeira exposi  o, as informa  es foram retiradas do site da *Collection de l'Art Brut* e do livro *L'Art Brut* de Lucienne Peiry. Refer  ncia do site: <https://www.artbrut.ch>.

Diferentemente de Aloïse, cuja produção artística inicia-se no hospital psiquiátrico, Fleury-Joseph Crépin não teve essa mesma experiência. Crépin ficou conhecido por sua mediunidade ou por ser “o pintor médium”. Nasceu na França, e além de ter trabalhado em diversas profissões, dedicava-se à música, participando de um grupo de trompetistas. Aos 56 anos de idade, Crépin converte-se ao espiritismo e torna-se curandeiro, tratando as doenças de pessoas que o procuravam através de orações colocando as mãos e soprando sob elas, e também, exercia as práticas de cura com a telepatia. Em 1939, enquanto Crépin tentava escrever uma música, começou a desenhar livremente. E aos 64 anos, começou a produzir suas primeiras obras plásticas, com desenhos e pinturas que se destacam pela simetria e pelo uso de várias cores. Às vezes, utilizava a técnica de pontilhismo. As obras de Crépin chamaram a atenção de Dubuffet e dos surrealistas, mas infelizmente, parte de suas obras foram destruídas durante a Segunda Guerra Mundial.

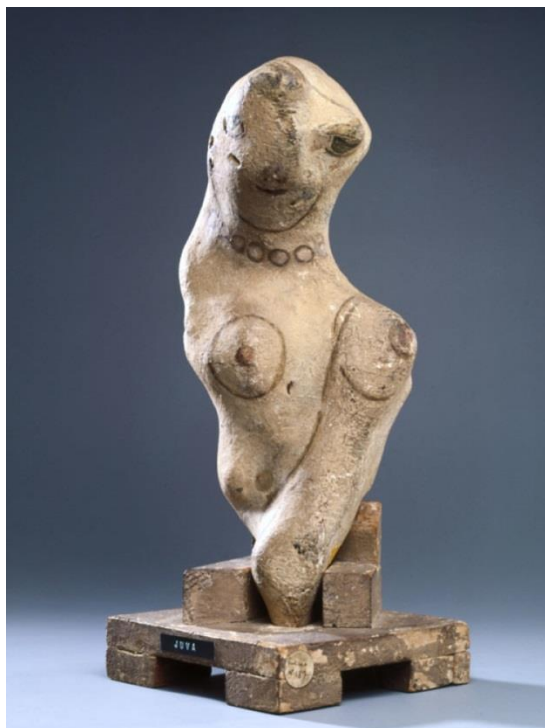


Figura 19 – Juva. *Venus N°21*, s.d. Silex, 27, 5 cm.
Fonte: <https://www.artbrut.ch>

Já o austríaco Alfred Antonin Juritzky ou apenas Juva, como ficou conhecido, desde muito jovem demonstrou interesse por arte e colecionava objetos. Diferentemente dos outros artistas, Juva teve formação acadêmica e cursou Letras em Viena. Durante o regime nazista pediu refúgio na França, onde passou a viver com sua família. Após a década de 1940, começou a esculpir formas que lembravam animais e pessoas, num material que encontrou na

região parisiense. Juva talhava no sílex e, posteriormente, pintava suas esculturas, assinando-as com seu pseudônimo. E por sua vez, Henri Salingardes, que também não vivenciou os abusos dos hospitais psiquiátricos, teve vários tipos de emprego, entre eles, foi comerciante. Em sua biografia, foi mencionado que iniciou sua produção artística quando tinha 64 anos de idade. A obra de Salingardes é marcada pelos personagens antropomórficos e a representação de animais feitos com cimento.



Figura 20 – Henri Salingardes. *Sans Titre*, 1936 e 1943. Cimento, 39, 5 x 17 x 9 cm.
Fonte: <https://www.artbrut.ch>

Já o espanhol Miguel Hernandez serviu na Guerra Civil Espanhola em oposição ao general Franco, e passou parte de sua vida preso num campo de concentração na França, onde começou a desenhar. E quando conseguiu liberdade, abriu um pequeno ateliê de pintura em Paris. E por fim, o artista bruto Auguste Forestier, que foi internado aos 27 anos num hospital psiquiátrico e permaneceu nele até sua morte. Vindo de uma família de agricultores, esse artista bruto francês sempre foi fascinado por trens e quando criança fugia de casa para vê-los. Um dia enquanto estava nos trilhos, provocou o descarrilamento de um vagão e por esse motivo foi internado. Forestier ajudava na manutenção do hospital em que estava, e em seu tempo livre produzia arte num pequeno espaço do corredor do hospital que fez de ateliê. Esse

artista bruto gostava de desenhar, produzia medalhas e esculturas com materiais que encontrava, principalmente, na cozinha. Os seres antropomórficos de Forestier foram esculpidos e neles, acrescentados diversos materiais para sua composição, como ossos de animais, couro, madeira e partes de objetos.

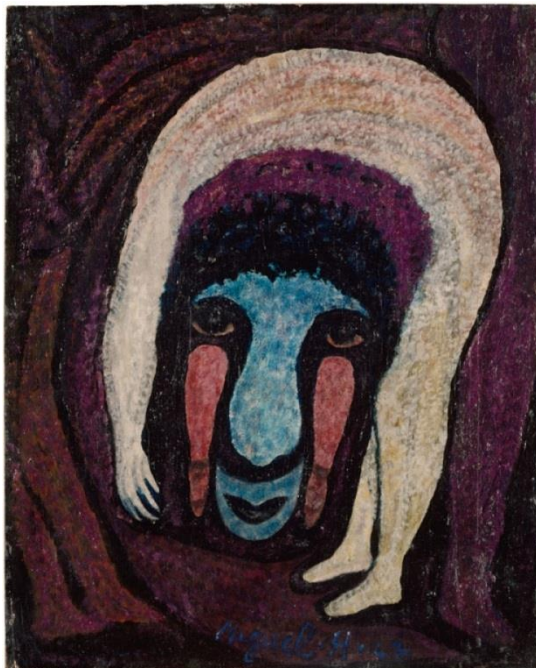


Figura 21 – Miguel Hernandez. *Sans Titre*, 1947. Óleo sobre madeira, 41 × 33 cm.
Fonte: <https://www.artbrut.ch>

Dubuffet declarou que para a conservação de trabalhos como desses artistas brutos apresentados e para o desenvolvimento de suas pesquisas sobre a coleção, era necessário fundar uma associação a favor da arte bruta. Deste modo, entrou em contato com várias pessoas, entre elas, seu amigo André Breton, que já demonstrava seu interesse na produção de internos em hospitais psiquiátricos durante a primeira fase do surrealismo. Assim, se iniciava a *Compagnie de l'Art Brut*, fundada em 1948. Os integrantes da companhia foram Jean Dubuffet, André Breton, Charles Ratton, Edmond Bomsel, Henri-Pierre Roché, Jean Paulhan e Michel Tapié.



Figura 22 – Auguste Forestier. *Sans Titre*, 1935 - 1949. Escultura em madeira e diversos materiais, 25 x 25 x 20 cm.

Fonte: <https://www.artbrut.ch>

Embora minha intenção repouse na abordagem da relação principalmente, entre Dubuffet e Breton, vale destacar brevemente a importância dos outros integrantes da companhia sem os quais os intentos da companhia seriam irrisórios. O francês Charles Ratton sempre esteve envolvido com arte, como dono de galeria e colecionador de arte. Em 1944, apaixonou-se pela arte bruta após uma visita ao ateliê de Dubuffet. E assim como Breton e Dubuffet, também demonstrou interesse pela arte primitiva, trabalhando no Museu de Arte Primitiva em Nova Iorque, em 1957. Edmond Bomsel foi colecionador de arte e membro ativo da companhia. Henri-Pierre Roché trabalhou como escritor, jornalista e colecionador de arte, se relacionou com os artistas de algumas vanguardas europeias, sobretudo com o dadá. Jean Paulhan era escritor e crítico de arte francês, entre seu círculo de amizades estava André Breton, Henri Michaux e Paul Éluard. E o crítico, curador e colecionador de arte Michel Tapié, um dos representantes do *informalismo* francês. *Informalismo* ou *tachismo*²⁴², revelou essas tendências em seu ensaio *Un art autre*, 1952. O artista e amigo de Dubuffet, Slavko Kopac foi responsável pela curadoria das exposições da coleção.

²⁴² O termo *informalismo* criado por Michel Tapié para definir uma tendência na pintura europeia do pós-guerra, para havia uma ruptura radical em todas as noções tradicionais de ordem e composição na arte. Tapié incluiu em sua publicação para exemplificar o *informalismo*, artistas como: Karel Appel, Alberto Burri, Willem de Kooning, Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Georges Mathieu, Jean-Paul Riopelle e Wols. A origem da palavra francesa “informe” significa sem forma. O tachismo é praticamente sinônimo do *informalismo* francês, criado por Pierre Guéguen, a tendência se caracterizava pelo uso das pinceladas espontâneas e rápidas. Informações retiradas do site: <http://www.tate.org.uk>.



Figura 23 – Imagem do *Foyer de l'Art Brut*, 1948.

Fonte: <https://www.dubuffetfondation.com>

Em 1947, René Drouin disponibilizou o porão de sua Galeria Drouin que se tornou um pequeno instituto *Foyer de l'Art Brut*. Em seguida, o instituto foi transferido para uma casa do editor e produtor cultural Gaston Gallimard, lugar em que passaram a realizar as atividades da *Compagnie de l'Art Brut*. Na época, vários artistas e intelectuais demonstravam interesse e visitavam as exposições organizadas pela companhia, entre eles, nomes como do poeta Jean Cocteau, o antropólogo e filósofo Claude Lévi-Strauss, o escritor e pintor Henri Michaux, o poeta Francis Ponge, o dadaísta Tristan Tzara e o surrealista Joan Miró. E o primeiro texto atribuído como produção da companhia foi o livreto intitulado *L'air de la campagne*²⁴³ escrito por Dubuffet, e que teve ajuda de sua esposa Lili para publicação. O texto foi resultado dos estudos de Dubuffet sobre o dialeto falado na cidade El Goléa, Argélia, e sobre a publicação explicou que “estava interessado na peculiar gramática de nosso francês, tal como fala e escreve uma pessoa sem estudos. Interessava-me também o caráter enigmático e de encantamento de tais inscrições”²⁴⁴, assim como, dialogar com outros idiomas e pensar nas estruturas linguísticas.

E com o interesse na divulgação da arte bruta, Dubuffet havia assinado um contrato com Gaston Gallimard para a publicação dos *Cahiers de l'Art Brut*, porém, foi impresso

²⁴³ Informação presente em sua autobiografia. DUBUFFET, Jean. *Biografía a paso de carga*. Madrid: Editorial Síntesis, 2004.

²⁴⁴ Traduzido do espanhol, trecho original: Estaba interesado en la peculiar gramática de nuestro francés tal como lo habla y lo escribe una persona sin estudios. Me interesaba también el carácter sibilino y de encantamento de tales inscripciones. DUBUFFET, *op. cit.*, 1975, p.57, tradução nossa.

apenas o primeiro caderno em 1947. O primeiro *Cahier* contava com o prefácio *Arte Bruta*²⁴⁵ e o texto *Barbus Müller*²⁴⁶, originalmente intitulado como *Les Barbus Müller et autres pièces de la statuaire provinciale*, ambos escritos por Dubuffet. No outono de 1948, a *Compagnie de l'Art Brut* teve sede nos fundos da Editora Gallimard, retornando a produzir *Cahiers de l'Art Brut*, época em que René Drouin ficou responsável pelas edições dos cadernos, que contavam com a participação de diversos autores, como o artista Slavo Kopac, o poeta Jean L'Anselme, o artista, poeta e dramaturgo Miguel Hernández e o pintor e poeta Gaston Chaissac, esses dois últimos colaboradores tiveram algumas de suas pinturas expostas no *Foyer de l'Art Brut*.

Primeiramente, sobre o prefácio *Arte Bruta* do primeiro *Cahiers de l'Art Brut*, podemos constatar a descrição da arte cultural, que consiste em ser um tipo de produção polida pela sociedade e perfeita no sentido de seguir a tendência de arte do momento, sendo definida pelos intelectuais, como foi a arte clássica, a barroca e etc. Em seguida, o autor apresentou como alternativa ao *status quo* o artista bruto, o qual, para Dubuffet, assemelhava-se a um corço bravo e furtivo. Curiosa comparação, ao pensar nos atributos que Dubuffet atribuiu ao corço, podemos refletir sobre o artista bruto, bem como, pensar numa outra característica do animal, que apresenta hábitos solitários, assim como o artista bruto que produz individualmente. O corço é símbolo da deusa grega da caça Ártemis associada à vida selvagem, ou Diana na mitologia romana. Dubuffet tinha grande admiração e respeito pelos povos ditos primitivos ou selvagens, e a sua relação com a natureza. Provavelmente, fazer essa comparação entre o artista bruto ao corço não foi uma escolha inadvertida. Então, desenvolveu questões acerca da arte cultural e contestou seu valor para afirmar que a arte bruta caracterizou-se pela oposição a esses valores. Em partes do texto, declarou que as produções de arte bruta traduziam os movimentos do espírito e apresentavam os mecanismos da mente do artista. E para ele, a produção dos *Cahiers de l'Art Brut* tinha como propósito promover o acesso às produções de arte bruta que eram geralmente desprezadas.

²⁴⁵ DUBUFFET, *op. cit.*, 1975, p. 286.

²⁴⁶ *Idem*, p. 287.



Figura 24 – Imagem das estátuas *Barbus müller*, *sd.*

Fonte: <https://www.nytimes.com>

Por outro lado, o texto *Barbus Müller* foi dedicado a refletir sobre as coleções de estátuas do colecionador suíço Joseph-Oscar Müller, do especialista em arte primitiva Charles Ratton e do escritor Henri-Pierre Roché. Nesse texto, Dubuffet descreveu que as estátuas aparentavam ser de origem francesa e feitas em granito ou em outro tipo de pedra pesada, todas apresentavam coloração escura e com aproximadamente setenta centímetros de altura. Para Dubuffet, as estátuas pareciam feitas por um mesmo autor, mas de fato não lhe interessava de quem era a autoria das obras. A origem do nome *Barbus Müller* batizado por Dubuffet, tem a ver com as estátuas de Joseph-Oscar Müller, que para ele, lembravam indivíduos com barbas. A respeito das quatro estátuas de Charles Ratton, declarou que uma era singular por apresentar duas faces, e havia outra, que parecia uma jovem com silhueta no formato de um violino. Sobre essas duas últimas, escreveu que uma parecia adornada por maçãs, enquanto a outra, tinha uma púbis imensa. Sobre as de Henri-Pierre Roché, explanou que em sua casa havia uma estátua de cabeça colossal com raios. Dubuffet sempre apresentou ao longo de sua vida um fascínio pelos povos ou sociedades que lhe eram diferentes, por esse motivo, realizou várias viagens, pretendia se aproximar de outras culturas e podemos ver isso ao longo de sua obra plástica e teórica.

Um ano depois, na *Galerie René Drouin*, foram exibidas 200 obras de arte bruta de 60 autores, exposição organizada pela *Compagnie de l'Art Brut*. O texto do catálogo foi escrito por Dubuffet, intitulado *L'Art Brut préféré aux arts culturels* onde conceitualizou a

terminologia, descrevendo as particularidades necessárias para que uma obra fosse considerada arte bruta. Entretanto, a *Compagnie de l'Art Brut* após as primeiras repercussões das exposições foi se desfazendo, pois seus integrantes começaram a se afastar e a coleção foi levada aos cuidados do pintor Alfonso Ossorio, permanecendo nos Estados Unidos entre os anos de 1951 a 1961.

Em *L'Art Brut préféré aux arts culturels*, Dubuffet reiterou as distinções entre a arte cultural e a arte bruta, e a crítica aos intelectuais da época. Para o autor, essas tendências representavam o que chamou de arte artificial, de falsa e recopiada, como já vimos. Compreendia que a arte cultural representava um clã muito particular, o *clã dos intelectuais de carreira* que desdenhavam das pessoas “comuns” que não faziam parte desse meio e que as consideravam imbecis. Consequentemente, questionava o intelectual como um “tipo sem orientação, opaco, sem vitamina, um nadador de água fervida. Desarmado. Desmagnetizado. Em perda de clarividência”²⁴⁷, como o que chamou de “espírito da Sorbonne”²⁴⁸, que para ele, eram pessoas recrutadas como numa ação quase que militar para repetir ordens superiores. Dubuffet em alguns momentos do ensaio *Cultura Asfixiante* criticou duramente os intelectuais, os alunos e os professores da Sorbonne, como forma de contestar o tipo de ensino que era reproduzido. Já a particularidade da clarividência, que Dubuffet ambicionava, só era visível no artista bruto ou no imbecil, imbecil no sentido, de quem o intelectual chamava de imbecil. Ele também sublinhava que o intelectual se achava mais inteligente que as pessoas comuns. Para ele, o intelectual não possuía a clarividência, que se manifestava intensamente na criação artística que não levava em consideração a racionalidade ou as definições de arte, sendo uma produção expressiva e interior.

Afirmava que o intelectual passava muito tempo sem reação, ele “opera demasiadamente sentado: sentado na escola, sentado na conferência, sentado no congresso, sempre sentado. Adormece geralmente. Morto às vezes, sentado e morto”²⁴⁹, que é o mesmo que dizer que essa figura delineada por Dubuffet, somente recebia informações e não tinha um pensamento crítico a respeito do que vivenciava, se considerava superior pelo fato de ter acumulado conhecimento sobre determinado assunto, nesse caso sobre arte, como se sentisse

²⁴⁷ Traduzido do francês, trecho original: type sans orient, opaque, sans vitamines, un nageur d'eau bouillie. Désamorcé. Désaimanté. En perte de voyance. Para esta pesquisa foi utilizada parte do texto que era disponibilizada pelo site da *Collection d'Art Brut*. Fonte: www.artbrut.ch. Acesso em: 2014. DUBUFFET, Jean. *L'Art Brut préféré aux arts culturels*. Paris: René Drouin, 1949, tradução nossa.

²⁴⁸ DUBUFFET, *op. cit.*, 1968, p.59.

²⁴⁹ Traduzido do francês, trecho original: opère trop assis : assis à l'école, assis à la conférence, assis au congrès, toujours assis. Assoupi souvent. Mort parfois, assis et mort. DUBUFFET, *op. cit.*, 1949, tradução nossa.

orgulho pelos títulos acumulados ao longo dos anos. E essa figura do intelectual, para Dubuffet, tanto era influenciada pelos considerados grandes mestres, seguindo fielmente o que foi ensinado na escola, como também, vivia na tentativa de influenciar a sociedade para que se constituísse o sistema cultural, conseqüentemente, o artista fazia parte desse círculo vicioso, que esterilizava a capacidade do pensamento próprio e singular, pois, sarcasticamente afirmou que “o cérebro é matéria mole e muito facilmente sujeita a qualquer influência”²⁵⁰. E em oposição ao intelectual, existia o que era chamado de imbecil, que para ele, parecia mostrar mais entusiasmo, brilho ou “vitamina”. Dubuffet em sua crítica voraz, estava desencantado com as relações que se baseavam somente na inteligência ou na racionalidade²⁵¹.

Dubuffet defendia que “a verdadeira arte está sempre onde nós não esperamos”²⁵², lugares inusitados e suspeitos como os hospitais psiquiátricos e as prisões em que passou. E essas reflexões tem como base seu texto *L'Art Brut préféré aux arts culturels*, uma apresentação a arte bruta, e também, dos posicionamentos dos membros da *Compagnie de l'Art Brut*. No texto Dubuffet, descreveu que eles preferiam a arte bruta ou as obras dos irregulares, ao invés das obras monumentais. Para Dubuffet, a verdadeira arte era produzida por aqueles que nem sequer pensavam em seu significado, assim, “a arte detesta ser reconhecida e cumprimentada por seu nome. Ela foge imediatamente. A arte é um personagem apaixonadamente apaixonado pelo anonimato”²⁵³, ou talvez no caso do artista bruto, uma produção que não tinha a intenção de ser arte. Ao contrário do artista bruto, existia o que chamou de o “falso senhor Arte [...] é aquele que o público conhece”²⁵⁴, como se tivesse em suas costas a palavra ARTE gritada em letras maiúsculas. Isso já era suficiente para esse tipo artista expor uma primeira obra, considera-se artista de carreira ou de profissão, o que induzia a suspeição de desonestidade artística e intelectual.

E essas argumentações foram defendidas pela *Compagnie de l'Art Brut* que buscava uma arte de oposição a todas aquelas tendências artísticas que de certa forma, representavam a

²⁵⁰ DUBUFFET, *op. cit.*, 1968, p.60.

²⁵¹ A crítica de Dubuffet é ainda hoje atual e possui desdobramentos interessantes, que vão desde o engajamento sartriano até as posições de Alan Badiou e do sociólogo brasileiro Jesé Souza. Vale conferir os livros *Em busca do real perdido* (Badiou) e *A elite do atraso. Da escravidão à Lava-jato*.

²⁵² Traduzido do francês, trecho original: Le vrai art il est toujours là où on ne l'attend pas. DUBUFFET, *op. cit.*, 1949, tradução nossa.

²⁵³ Traduzido do francês, trecho original: L'art il déteste être reconnu et salué par son nom. Il se sauve aussitôt. L'art est un personnage passionnément épris d'incognito. DUBUFFET, *op. cit.*, 1949, tradução nossa.

²⁵⁴ Traduzido do francês, trecho original: le faux monsieur Art [...] C'est celui que le public connaît. DUBUFFET, *op. cit.*, 1949, tradução nossa.

tradição de uma cultura elitista. Dessa maneira, idealizavam um tipo de arte que estivesse focada somente na criação e não levasse em conta questões relativas à racionalidade. Dubuffet concluiu que para eles - os integrantes da companhia - a arte é “um meio de operação e não de passagem para o caminho das ideias”²⁵⁵. E nesse sentido, Dubuffet realizou uma argumentação de contraposição entre o intelectual e o artista bruto. O intelectual justamente era aquele indivíduo que acreditava que as ideias eram essenciais para a produção artística, assim, afirmando que “existem pessoas (o autor dessas linhas, por exemplo) que vão entender a arte dos intelectuais por falsa arte, por falsa moeda da arte, moeda copiada adornada, que não tem significado”²⁵⁶, e nessa linha de pensamento sarcástico, sugeriu que os intelectuais fizessem uma “curetagem do cérebro” ou um “haraquiri da inteligência”.

Dubuffet idealizava uma produção artística que respondesse criticamente à arte culta ou cultural, afastando-se da racionalidade excessiva que guiava os meios intelectuais. Em entrevista²⁵⁷ a Ribemont-Dessaigues, o artista desenvolveu seu pensamento crítico a respeito da razão, afirmando que não gostava da razão e que não havia nada mais pobre do que viver em função de uma racionalidade que lhe é imposta. Em seguida, declarou não ser humanista, que não lhe agradava seguir uma lógica humana, mas sim, queria fundamentar sua vida em aspectos instintivos, seguir a natureza e a lógica da natureza. E que conseqüentemente, por se opor à razão, o que lhe interessava era a loucura e o delírio. É então que conclui que “daí meu grande gosto pelo delírio. O delírio me anseia como salvador. Gosto da loucura; encanta-me a sobremaneira da loucura. Onde há loucura me apresso para ver, isso me interessa. Nela vejo a única possibilidade. [...] A arte racional me faz rir! Não é nada para mim”²⁵⁸. E nessa linha de pensamento, Dubuffet demonstrou um tipo de aversão à intelectualidade ou à racionalidade que também foi desenvolvido no ensaio *Cultura Asfixiante*, quando propôs a criação das escolas de “desculturação”, e que será aprofundado nos próximos subcapítulos.

3.1 Posições *anticulturais*

²⁵⁵ Traduzido do francês, trecho original: un moyen d'opération ne passant pas par le chemin des idées. DUBUFFET, *op. cit.*, 1949, tradução nossa.

²⁵⁶ Traduzido do francês, trecho original: Il y en a (l'auteur de ces lignes par exemple) qui vont jusque là qu'ils tiennent l'art des intellectuels pour faux art, pour la fausse monnaie de l'art, monnaie copieusement ornée mais qui ne sonne pas. DUBUFFET, *op. cit.*, 1949, tradução nossa.

²⁵⁷ A entrevista realizada em 1958 e publicada nos *Escritos sobre arte* de Jean Dubuffet.

²⁵⁸ Traduzido do espanhol, trecho original: De ahí mi gran afición por el delirio. El delirio se me antoja salvador. Me gusta la locura; me encanta sobremanera la locura. Donde hay locura me apresso a ver, eso me interesa. En ella veo la única posibilidad. [...] A arte razonada me hace reír! No es nada para mí. DUBUFFET, *op. cit.*, 1975, p.255, tradução nossa.

Dubuffet defendeu certas ideias que podem ser consideradas como posições *anticulturais* e que estão presentes no livro *Escritos sobre arte* publicado em 1967, que tem em seu texto original intitulado *Prospectus et tous écrits suivants*. De acordo com sua autobiografia, Dubuffet declarou que esse livro foi o resultado da união de seus escritos pela Editora Gallimard, reunidos por Raymond Queneau e Hubert Damisch, que além da organização se ocupou das notas de rodapé. A publicação *Escritos sobre arte* é composta por diversos textos, cartas e monografias, alguns já haviam sido publicados nos *Cahiers de l'Art Brut*. Posteriormente, havia sido apresentada uma concisa contextualização do início da coleção de arte bruta, contudo, é necessário uma introdução ao universo de opiniões de Dubuffet. Iniciarei com seus *Escritos sobre arte* e apresentarei questões relativas às posições *anticulturais* ²⁵⁹, mesmo se tratando de um escrito feito pelo artista em 20 de dezembro de 1951 para a conferência realizada no Arts Clubs de Chicago, suas posições e idealizações a respeito da arte bruta como uma arte que apresentava aspectos “anticulturais” permaneciam as mesmas desde a década de 1940, quando são datados os primeiros textos relevantes do artista sobre arte e cultura. E essa ideia será complementada por uma reflexão dinâmica sobre seu outro texto *Honor a los valores salvajes* que compõe seus *Escritos sobre arte* e que se trata de uma publicação de 10 de janeiro de 1951, em que Dubuffet escreveu sobre cinco pintores, são eles, Paul End, Alcide, Lber, Gasdulf e Sylvocq. Nessa linha, prosseguirei na tentativa de unir aspectos e posicionamentos “anticulturais” do autor, revelados também no ensaio *Cultura Asfixiante*, ambos defendidos pelo artista que compõem suas idealizações acerca da arte bruta.

Inicialmente, com base em suas publicações pode se afirmar que Dubuffet teve grande fascínio pelas culturas não europeias. Dessa forma, realizou viagens para América do sul e Oriente, assim como defendeu particularidades presentes em tribos africanas. Para Dubuffet, essas descobertas e revelações de posições “anticulturais” advinham de um momento de transformações no espírito e nos valores presentes na cultura europeia. Obviamente, isso já havia sido anunciado por outros artistas e teóricos no início do século XX. Embora endossasse críticas à cultura dominante, Dubuffet, assim como outros artistas europeus, parecia possuir ainda uma visão colonialista do mundo. A expansão europeia do século XVI teve o colonialismo como principal fenômeno, compreendido pela exploração de riquezas em territórios. Deste modo, diversos países sofreram com a violência da colonização

²⁵⁹ O texto *Posições anticulturais* presente nos *Escritos sobre arte*, também foi publicado no catálogo da exposição de Jean Dubuffet na edição da *World Houses Galleries* em Nova Iorque, 1960. Dubuffet realizou a tradução do texto para o francês para o catálogo de sua outra exposição nomeada como *Jean Dubuffet* para a Galeria Beyeler em 1965.

européia no passado. A Europa²⁶⁰ tem em sua origem a marca de ter sido considerada uma “cultura periférica, secundária e isolada”²⁶¹, e essa foi sua realidade até os século XII, até aquele momento as culturas consideradas mais desenvolvidas eram as presentes em territórios como a “Ásia (Império Romano, mas apenas a atual Turquia) e a África (o Egito)”²⁶², como também, a Grécia que com sua cultura grega clássica serviu de influência a diversos povos e que foi ainda mais evidenciada, posteriormente, com o Renascimento italiano.

As mudanças começaram a ocorrer nesse *status* da Europa como cultura periférica até o ponto de ser de certa forma, “considerada o centro cultural”, por ter imposto aos países colonizados seus aspectos culturais. Alguns eventos compõem essas transformações no pensamento, como as tentativas de avanço com as Cruzadas de impor-se no Mediterrâneo Oriental e a expansão territorial com as colonizações. Para Dussel, além desses acontecimentos, “a ideologia eurocêntrica do romantismo”²⁶³ nasce de uma sequência de acontecimentos, que ocorreram desde a Grécia à Europa moderna. Segundo ele, a história da Europa moderna, como é conhecida atualmente, pode ser observada através de uma sequência de épocas, começando com a Grécia e com a história da Ásia que formam uma pré-história europeia, e que se vinculavam as particularidades do “mundo grego” e do “mundo romano pagão e cristão”, conseqüentemente, foram influenciados posteriormente, por aspectos vindos do “mundo cristão medieval”, e essa sequência teve como “resultado o mundo europeu moderno”²⁶⁴.

É importante pensar que para compor esse pensamento eurocêntrico, diversos momentos históricos foram necessários, já que os povos europeus pareciam buscar uma autoafirmação cultural diante dos outros países. Apesar do esquema pensado por Dussel, ele mesmo atentou que não se trata da Europa apenas se apropriando de particularidades culturais gregas ou romanas. Para o autor, essa sequência de fatos que apresentou, constitui uma espécie de desenvolvimento do eurocentrismo, e a união deles, de certa forma, resultou nesse

²⁶⁰ A Europa “moderna”, como conhecemos hoje, tem origem em mudanças territoriais, teóricos apontam as mudanças no significado do conceito de “Europa”, deste modo, já foi chamada de Europa latina, por exemplo. Para esta pesquisa, torna-se importante pensar no desenvolvimento conciso do pensamento eurocêntrico que julgava a Europa como cultura soberana. As informações a respeito das questões relativas ao colonialismo e ao eurocentrismo foram retiradas do livro *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*, que nos oferece uma contextualização das terminologias para focar numa discussão sobre as consequências no contexto latino-americano.

²⁶¹ DUSSEL, Henrique. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org) *A colonialidade do saber – eurocentrismo e ciências sociais*, perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p. 58.

²⁶² *Idem*, p. 56.

²⁶³ *Idem*, p. 58.

²⁶⁴ *Idem*, p. 59.

tipo de pensamento. Consequentemente, não se trata de uma história unicamente europeia, e sim, de sua formação ligada à história mundial. E também, pode-se dizer, de acordo com o autor, que o eurocentrismo tem seu auge com a modernidade que para ele, foi um fenômeno que aconteceu mais adiante, e que facilitou a difusão do pensamento eurocêntrico e propiciou o desenvolvimento dessa ideia. Evidentemente, sem esquecer que as colonizações europeias como vimos anteriormente, executaram além da expansão territorial, a propagação de seus costumes e também, suas religiões, impondo aos territórios colonizados sua cultura, como fizeram, por exemplo, as colonizações espanholas, francesas, inglesas e portuguesas que ocorreram em diferentes momentos, por exemplo. Com uma visão de desbravadores, os colonizadores europeus chegaram aos territórios em sua maioria indígenas, acreditando serem superiores a estes povos, e dessa forma, foram extremamente hostis, prejudgando-os como primitivos ou selvagens. Além desses povos terem sido colonizados, também foram escravizados por eles, principalmente no território latino-americano e africano, que sofreu com essa expansão territorial europeia. Atualmente, nos campos de conhecimento que integram a antropologia e a sociologia, já se discutem termos como anticolonial e pós-colonial, assim como, os processos de descolonização.

Outro momento significativo que podemos presenciar é o aumento desse tipo de pensamento de uma cultura superior europeia. Podemos pensar que essa disseminação da ideia da Europa como um “centro cultural” se intensificou no período entre guerras mundiais. E que foram presenciados a necessidade de afirmação cultural, principalmente alemã, e um orgulho militar, como aquele que serve seu país por parte dos envolvidos. Na Alemanha, as ações foram extremistas e radicais que indicavam uma tentativa de impor-se como soberana racial e culturalmente, como também, de impor suas concepções ideológicas e políticas diante dos outros países ou povos. Dessa maneira, os alemães criaram teorias científicas para “reivindicar” uma superioridade fisiológica fundamentada numa leitura “racista” do evolucionismo, que pode ser entendida como uma tentativa de provar que existiam diferenças raciais que justificavam suas teorias. Os alemães nazistas também buscaram reviver os aspectos culturais clássicos para estabelecer o que era a arte ideal, deste modo, desqualificando outras culturas que não seguissem seus padrões culturais e estéticos, como o que foi presenciado na exposição de *Arte Degenerada* em 1937. Infelizmente, foram vários os componentes que integraram uma espécie de visão eurocêntrica do mundo, e que não justificam esse tipo de pensamento preconceituoso de superioridade cultural ou o uso de terminologias que os reafirmem, como por exemplo, considerar os povos não europeus e

indígenas como primitivos ou selvagens, mas compreendendo o contexto histórico, mesmo suscetível à objeção de anacronismo, optei por utilizar com os termos usados por Dubuffet e que permitem ao leitor refletir sobre questões étnicas raciais, ainda presentes em nosso cotidiano.

O eurocentrismo mostrava seus resquícios no século XX, lamentavelmente, presente em pensamentos e em ações de alguns europeus que ainda, se consideravam numa certa posição de superioridade diante das outras culturas, julgando-as como primitivas, ainda, partiam de um ponto de vista colonialista. E neste contexto, Dubuffet aparentava acreditar que as culturas e os povos não europeus além de parecerem exóticos aos seus olhos, similarmente, puros, e que apresentavam singularidades por sua relação com a natureza. Dessa forma, equivocadamente, os chamou de povos primitivos ou selvagens reforçando assim teses colonialistas aristocráticas. E como se vê não estava livre da impregnação e desses resquícios do eurocentrismo. Em sua defesa, tenho a dizer que mesmo que pareça uma visão colonialista a apresentada por Dubuffet, deve-se considerar que quando utilizou essas terminologias: primitivo, arte primitiva e valores primitivos, que serão tratadas mais adiante, o artista se mostrou contra toda soberania cultural europeia, e esse tipo de pensamento foi salientado no texto *Cultura Asfixiante*, por exemplo.

Além disso, como salientei, Dubuffet se interessava por produções artísticas e culturais distintas das europeias, e as buscou em suas viagens, como quando passou um tempo no Sahara, aprender com o povo do deserto e unir-se a eles, adquirindo seus costumes e aprendendo seu idioma. Posso apresentar numa primeira tentativa a argumentação que realizou para concluir que “a cultura é a ordem, é a palavra de ordem”²⁶⁵, e a partir de afirmações como essa, demonstrou um posicionamento oposto a tentativa de soberania cultural europeia. Para o artista, a cultura vivia sob a sombra de um corpo oculto, o da Polícia e do Estado. Compreendia assim que tinham como função estabelecer a ordem social com o uso da força, portanto, seríamos condicionados pela cultura.

Dubuffet repulsava esse condicionamento cultural, e acreditava que as perspectivas da cultura ocidental não satisfaziam mais as necessidades do ser humano contemporâneo, que experimentava as mudanças do mundo no período do pós-guerra. Daí, ele questionou se não devemos aprender com modos de pensar e os princípios dos ditos selvagens, que têm modos de viver baseados na simplicidade de valores que são carentes no Ocidente como, “instinto,

²⁶⁵ DUBUFFET, *op. cit.*, 1968, p. 101.

paixão, capricho, violência e delírio”²⁶⁶. Ironizando, o que compreendeu como uma das principais características do Ocidente, que era de atribuir a humanidade uma natureza indiferente a dos outros seres vivos, colocando o ser humano como superior às outras espécies. A alteridade que se depreende, segundo ele, dos primitivos ou selvagens, que encontram completude na partilha com a natureza tinha algo visceral. Por sua vez, o ser humano ocidental civilizado apenas manipula a natureza a fim de tirar proveito dela. Parece que Dubuffet sonhava com a união homem-natureza, como o *Homo Natura* mencionado por Deleuze e Guattari, que será discutido no próximo capítulo.

Em algumas definições desse ser humano civilizado, Dubuffet insistiu que havia uma grande diferença entre os pensamentos e a formação de conhecimento, enquanto o civilizado defende logicamente suas leis e normas de acordo com a razão estabelecida pela sociedade, o chamado de primitivo tem um sentimento oposto tanto à lógica e à razão, como tem outras formas para buscar conhecimento. Dubuffet completou sua indagação dando ênfase aos estados espirituais, que para ele se constituem como formas de sabedoria, completando com “por isso mesmo, sinto tanta estima e admiração por os estados espirituais que chamamos de delírios. Devo confessar que os delírios me inspiram o mais vivo interesse. Estou persuadido que a arte tem muito haver com os delírios”²⁶⁷. Outra base cultural ocidental questionada por Dubuffet é a relação de total confiança que o povo atribuí à linguagem e que está relacionada à racionalidade, definindo-a como a capacidade e traduzir uma ideia, em especial, com o uso da escrita. Para o artista, “me parece que a linguagem escrita é um péssimo instrumento de comunicação, somente oferece do pensamento um cadáver”²⁶⁸. Por conseguinte, menciona que os primitivos utilizaram a pintura, que para ele era um instrumento muito mais rico que a palavra.

Outro ponto de vista que Dubuffet abordou para entender os aspectos da cultura foi a noção de beleza ocidental. Contextualizou que as definições de beleza se iniciam com os gregos, que construíram fundamentos para discernir o que poderia ser considerado belo. No entanto, Dubuffet se nega “absolutamente a aceitar que existem pessoas feias e objetos

²⁶⁶ DUBUFFET, *op. cit.*, 1975, p. 81.

²⁶⁷ Traduzido do espanhol, trecho original: Por eso mismo siente tanta estima y admiración por los estados espirituales que llamamos delirios. Debo confesar que los delirios me inspiran el más vivo interés. Estoy persuadido que el arte tiene mucho que ver con los delirios. DUBUFFET, *op. cit.*, 1975, p. 83, tradução nossa.

²⁶⁸ Traduzido do espanhol, trecho original: Me parece que el lenguaje escrito es un pésimo instrumento de comunicación, sólo ofrece del pensamiento un cadáver. *Idem*, p. 85, tradução nossa.

feios”²⁶⁹, compreendia que a cultura promove transformações no pensamento e nas noções de beleza no decorrer dos séculos, porém para ele estes julgamentos são sem sentido e não deveriam existir. No texto *Honor a los valores salvajes*, Dubuffet discorreu sobre as contraposições no que em sua interpretação era o ser humano civilizado ocidental e o primitivo ou selvagem. Consequentemente, o que considerou primitivo, não atende às definições e os padrões de beleza impostos pela cultura ocidental. E também apresentou outras considerações sobre o conceito de beleza. Ele julgou que o que era considerado belo vinha de noções culturais do passado, ligadas as definições feitas pelos intelectuais para o mercado de arte. Para o autor:

Belo pretende instituir uma forma que se torna a lei para um grupo; belo deseja estatuir e quer excluir. O belo transporta uma implicação comunitária; o belo é uma ordem que me foi dada, um fio em que querem prender para impedir que meu espírito voe até mais longe e se exalte como lhe parecer²⁷⁰.

E nessa perspectiva de revolta contra a cultura ocidental, descreveu a noção de cultura estabelecendo algumas bases, que de acordo com suas opiniões que eram muito particulares. Enfim, Dubuffet acreditava que a cultura em geral se definia através de ideias elaboradas pela lógica e razão, resultando em particularidades presentes na formação de áreas de conhecimento como a arte, filosofia e literatura, por exemplo. Conectando estes argumentos ao seu ensaio *Cultura asfixiante* de 1968, podemos compreender mais algumas bases para esse padrão que Dubuffet acreditava que direcionava a cultura ocidental, especialmente seguido pela cultura europeia. Primeiramente, sobre o ensaio *Cultura Asfixiante*²⁷¹, Dubuffet lembrou que teve origem quando ele escreveu notas explicativas para a edição *L'Arc* número 35, intitulada de *Jean Dubuffet: culture et subversion*, de 1968. E essa edição foi dedicada à obra de Jean Dubuffet, e o artista elaborou textos sobre a atividade social e cultural que foram compilados e organizados Jean-Jacques Pauvert, com o título de *Asphyxiant culture*, traduzido para o italiano, o espanhol e o português (Portugal).

Em *Cultura Asfixiante* podem ser vistas as influências do pensamento de Max Stirner, e para estabelecer relações entre o ensaio e as ideias do filósofo anarquista começarei expondo alguns aspectos do escrito de Dubuffet. O texto inicia com uma análise sobre o doutrinamento, exemplificando que tanto os intelectuais como outras pessoas, mesmo sem a leitura de um autor como Rancine ou mesmo sem nunca terem visto uma obra de Rafael,

²⁶⁹ Traduzido do espanhol, trecho original: Me niego absolutamente a aceptar que existen personas feas y objetos feos. DUBUFFET, *op. cit.*, 1975, p. 85, tradução nossa.

²⁷⁰ DUBUFFET, *op. cit.*, 1968, p.108.

²⁷¹ DUBUFFET, *op. cit.*, 2004, p. 95.

defendem os autores e os artistas por puro doutrinamento, uma defesa de valores impostos pela cultura e respeito pelas obras clássicas, mesmo que essas obras não lhe digam nada ou não lhe tragam nenhum sentimento. Para o autor, existia uma preservação da casta burguesa, assim, dava-se valor a quem demonstrasse conhecimento sobre arte, por exemplo, e que soubesse diferenciar características em obras de determinados movimentos. A cultura tratava-se tanto do conhecimento das obras do passado, como estava associada a uma militância feita pelos intelectuais a fim de conservá-la, como a uma força de doutrinamento, uma espécie de religião de Estado que mobilizava o civismo e o patriotismo, principalmente europeu.

As ideias de Stirner inspiraram Dubuffet, pois o alemão descreveu que a burguesia adotava uma moral ligada a uma falsa ideia de conduta e ocupação ou ainda de profissão, como a honestidade, vinculada aos valores morais conservadores da família e da tradição. Para Stirner, tudo que fugisse aos padrões morais burgueses era considerado desvio de conduta, assim, a burguesia julgava as pessoas que não se enquadrassem em suas leis ou normas, como também, nesses valores. Esses indivíduos seriam definidos como “perigosos indivíduos”²⁷² ou pessoas imorais. Os que agissem contrários as ações burguesas, para ele, faziam parte dessa “classe”, por exemplo, a prostituta, o infrator e o morador de rua. Os artistas brutos, com certeza, faziam parte dessa classe de “perigosos indivíduos” criticada por Stirner, pois, eram aqueles que se encontravam à margem da sociedade, rejeitados e enclausurados pela burguesia, como disse o autor, eles “formam a classe dos errantes, dos inquietos, dos inconstantes, isto é, dos proletários, aqueles denominados – se deixam sua natureza nômade falar alto – cabeças turbulentas”²⁷³.

Seguindo essa linha de pensamento que demonstra, de certa forma, a normatização cultural, Dubuffet argumentou que o Ministério da Cultura criado na França e com o controle da burguesia, tinha como objetivo impedir desenvolvimento da livre cultura, desse modo, definia o que poderia ser considerado arte e cultura. Nesse momento, Dubuffet rejeita as noções de cultura, primeiramente, definindo-a como “tratando-se do conhecimento das obras do passado”²⁷⁴, que entendeu que um pequeno número de obras foi eleito pelos intelectuais para conservação, baseado em tendências e modas momentâneas, e sem a devida construção de pensamento sobre a criação artística, e que também, os intelectuais tentavam convencer o povo, através de seu conhecimento, sobre a importância das obras do passado, como que

²⁷² BARRUÉ, Jean. *Lendo O único*. In: COELHO, Plínio Augusto (org). Max Stirner e o anarquismo individualista. São Paulo: Editora Imaginário, 2003, p. 65.

²⁷³ BARRUÉ, *op. cit.*, p. 66.

²⁷⁴ DUBUFFET, *op. cit.*, 1968, p. 9.

convencidos que a sabedoria que adquiriram a respeito da arte e da atividade criadora do pensamento eram a mesma coisa. A atividade criadora do pensamento aqui pode ser entendida como a capacidade de reflexão, ou ainda, questionamentos a respeito do que lhe é imposto, nesse caso, as particularidades da cultura.

Mas para interpretar o aspecto apontado por Dubuffet para a cultura, torna-se importante mostrar algumas definições. Nesse sentido, a crítica à classe dominante é fundamental, pois, numa simples mirada concluiu que era a burguesia que insistia em demonstrar interesse em arte. Porém, foram os intelectuais que de certa maneira, formaram o gosto burguês. Os intelectuais ou os artistas estão à disposição da burguesia para sobretudo ter a oportunidade de usufruir os benefícios dessas relações, com a ambição de um dia serem considerados a própria classe dominante. Para Dubuffet, essa relação entre classe dominante e os intelectuais era a reprodução de um papel que antes foi ocupado pela Igreja, enquanto instituição e defensora de valores a serem seguidos pelo povo, por isso, compara a idolatria que o povo tem pelo bispo, como a mesma que tem por um ganhador do prêmio Nobel. Apesar de considerar que ainda “nosso sangue está verdadeiramente tingido pelo cristianismo”²⁷⁵, no sentido que de estão impregnados os valores cristãos que condicionam nosso pensamento, agora a cultura ocupava essa posição dominante. Para ele, parodiando Marx, a cultura é o ópio do povo. Ainda explanou que:

É na forma da Igreja de outrora, tão bem hierarquizada, que se pensa dar a cultura o dirigismo de Estado: uma pirâmide, bem estruturada, em vertical. Mas, ao contrário disso, é em forma de proliferação horizontal, em forma de desenvolvimento infinitamente diversificado, que o pensamento criador ganha força e saúde.²⁷⁶

Portanto, intelectuais impedem o povo de pensar por si próprios, e “levam-no a sentir também, certo nojo pela arte”²⁷⁷, entendendo que trata-se apenas de uma ideia imposta pelo Estado, e desta forma, associando ao serviço da Polícia para controle do povo. Para Dubuffet, o Estado tem como propósito zelar pelo bem social. Nessa época, o artista tinha se fundamentado nas ideias de Stirner para compor seus posicionamentos. Segundo Jean Barraué no seu texto *Lendo o Único* que é uma espécie de introdução à obra de Max Stirner, o Estado para os marxistas se define como “o conjunto das instituições que asseguram a dominação da classe no poder”²⁷⁸, já o Estado proletário, baseado no anarquismo, tinha como objetivo

²⁷⁵ DUBUFFET, *op. cit.*, 1968, p. 79.

²⁷⁶ *Idem*, p.12-13.

²⁷⁷ *Idem*, p. 12.

²⁷⁸ BARRUÉ, *op. cit.*, p. 53.

suprimir definitivamente a concentração de poder, tendo como consequência uma sociedade sem classes. Para ele, os “Estado ditos democráticos”²⁷⁹ têm suas atividades baseadas no capitalismo, estão caminhando em busca de um misto de estatizações e de iniciativa privada como um jogo das nacionalizações e internacionalizações, assim, o poder que chamou de efetivo passa a comandar e dominar as produções das minorias, hierarquizando as relações de poder. Para Barrué, seguindo nesse sentido o “Estado controla, então, os corpos e as almas, e o indivíduo só tem direito de aprovar: discutir ou guardar silêncio é igualmente suspeito! Em toda parte, servir o Estado é um dever: o bem do Estado, a segurança do Estado são sagrados.”²⁸⁰.

Já para Stirner, o Estado estava estritamente ligado às leis e não permite aos indivíduos que vivam livres, assim, submeter-se às leis e à norma nos tornaria seres presos a um bem social visado pelo Estado, e com consequência, vivemos numa sociedade em que há concentração de poder. Ele concluiu que o Estado não renuncia suas leis e decretos considerados sagrados e aqueles que não as seguem, são traidores. Para Stirner, o Estado se utilizava da educação e da cultura para controlar a população, assim, nos oferece essas duas oportunidades de acesso, que na verdade, são apenas “apropriadas a ele (Estado) e não a mim”²⁸¹. Tanto Dubuffet como Stirner, acreditavam que a cultura, o Estado e anteriormente, a Igreja, impunham condições que impediam que os indivíduos pensassem por si próprios. Dubuffet defendeu essa ideia quando se opôs a toda soberania que atribuíam a inteligência, assim, criticou negativamente os intelectuais no texto *L'Art Brut préféré aux arts culturels*, porque julgava que eles determinavam os padrões culturais, e de certo modo, essa normatização resultava numa condição esterilizante que era “desviar o homem comum de pensar por si mesmo e fazê-lo perder toda a confiança nas suas próprias capacidades”²⁸², um dos motivos que seguiu Stirner e seu anarquismo individualista.

Ainda sobre Stirner, o autor alemão desenvolveu um anarquismo individualista que sem dúvida influenciou Dubuffet. Presenciamos isso quando nos deparamos com afirmações do artista, como essa, em que opinou sobre o Estado, “não creio absolutamente nas virtudes de nenhum sistema de organização social imposto por uma constituição e por leis [...] Creio, ao contrário, que, quanto mais leis há, mais o comportamento pessoal degrada-se”.²⁸³ Ambos

²⁷⁹ BARRUÉ, *op. cit.*, 53.

²⁸⁰ *Idem*, p. 54.

²⁸¹ *Idem*, p. 56.

²⁸² DUBUFFET, *op. cit.*, 1968, p. 12.

²⁸³ *Idem*, p. 12.

acreditavam que o marxismo fazia com que não se pensasse na individualidade do sujeito, mas sim, num bem social. Para Dubuffet, o crescimento ideológico marxista causava um perecimento do individualismo. Sendo assim, o artista sustentava a ideia individualista que o bem social era oposto ao bem individual, e que somente o Estado deveria se responsabilizar pela sociedade.

Dubuffet relatou que o rosto do Estado era a Polícia, que em sua opinião se apresentava como uma forma hostil e repugnante, finalizou essa ideia igualando o Ministério da Cultura a uma espécie de Polícia da cultura. No que se refere à arte, insistiu que a cultura impõe uma função social, a qual não concorda. Dubuffet entendia a arte como uma produção individual, ou “função antissocial ou, pelo menos, a-social”²⁸⁴. Por fim, declarou que “a cultura é essencialmente eliminadora e, por isso, revela-se empobrecida”²⁸⁵, no sentido em que domina a sociedade e limita o indivíduo no processo de criação. Cabe ressaltar que o artista demonstrava sua opinião aos aspectos que considerava negativos presentes na cultura ocidental, tais aspectos serão sustentados na sua defesa da arte bruta como uma arte “fora do campo cultural”.

Dubuffet defendia que o artista bruto apesar de inserido em determinada cultura, não se contaminava por suas normas e padrões. Deste modo, a arte bruta é produzida independentemente dos sistemas, instituições ou definições de arte e de cultura. O artista crítica a sociedade que gera uma publicidade²⁸⁶ na qual os artistas são forçados a comportamentos dentro de padrões impostos, com objetivo de alcançar status, reconhecimento, prestígio e uma produção artística de valor, a partir de vieses éticos, estéticos e financeiros. Para Dubuffet, a arte bruta não se prestava a esse papel, porque não seguia as tendências artísticas de publicidade ou não estava introduzida na arte produzida pelos intelectuais, distanciando-se assim da chamada arte cultural. O autor ainda discorreu ainda sobre outras bases para sua definição de cultura, mas neste momento apresentarei conceitos referentes à arte bruta a fim de dar continuidade à discussão entre arte e cultura.

Introduzindo a arte bruta a noção de liberdade, Dubuffet pensava que somente os artistas brutos ou loucos poderiam criar livremente e se livrar das imposições culturais. Para ele, não havia como delimitar a selvageria da liberdade, com “a arte bruta, a selvageria, a

²⁸⁴ DUBUFFET, *op. cit.*, 1968, p. 14.

²⁸⁵ *Idem*, p.17.

²⁸⁶ Dubuffet expõe o sentido em que usa a palavra publicidade em *Cultura Asfixiante*, trata-se da comunicação com o público ou provocações.

liberdade, não devem conceber-se como locais, nem, sobretudo como locais fixos, mas antes como direções, aspirações, tendências”²⁸⁷, exemplificou dizendo que poderiam dois caminhantes encontrarem o mesmo lugar, mesmo que suas direções fossem opostas. Prosseguiu afirmando que estamos impregnados com pensamentos determinados pela cultura e pela razão, e o artista bruto teria de certo modo a vantagem de ter liberdade para escolher seus caminhos e direções sem esses condicionamentos. Para Dubuffet, “apenas os loucos podem visar uma arte diferente daquela que é seguida e adotada por convenção coletiva; parece-lhes inconcebível que se possa visar isso quando uma razão é sadia”²⁸⁸. Foi por essas veredas que idealizou uma arte libertária.

3.2 Arte libertária e as escolas de “desculturação”

Quando Dubuffet conceitualizou a arte bruta, atribuiu-lhe particularidades que visavam defini-la como uma arte libertária. Inicialmente, com base em seus escritos poderia se dizer que para ele, a arte bruta era livre das amarras culturais, mas no final das contas, Dubuffet estava mesmo - assim como Stirner - discursando sobre seu desejo de liberdade. Stirner perguntou “O que querem, então, os *Homens livres*?”²⁸⁹. O anarquista respondeu, que obviamente, os *homens livres* que mencionou, querem apenas serem livres, se libertarem das crenças, das tradições e de toda autoridade, pois o filósofo as condenava por considerá-las desumanas. *Os Homens livres* foi o nome dado a um grupo ideológico que se reunia para discutir sobre política na cidade de Berlim, e contava com a participação de nomes como Karl Marx, Friedrich Engels, e o próprio Max Stirner. Se Dubuffet tivesse a oportunidade de responder a pergunta de Stirner, completaria que as pessoas querem se libertar das classes dominantes e dos padrões culturais, para libertar-se das autoridades e das instituições que os governam. Em *Cultura Asfixiante*, destacou o Estado, a Igreja e a Polícia, como organizações opressoras que nos limitam e nos impedem de sermos livres.

O conceito de liberdade defendido por Stirner segue a lógica que o ser humano não é capaz de viver no isolamento e necessita de grupos sociais, mas a convivência em grupo limita a liberdade. Consequentemente, nossa liberdade é restringida aos interesses da maioria quando vivemos em grupo, ou ainda, principalmente, na contemporaneidade vivemos em

²⁸⁷ DUBUFFET, *op. cit.*, 1968, p. 96.

²⁸⁸ DUBUFFET, *op. cit.*, 1968, p. 36.

²⁸⁹ FREITAG, Günther. *Algumas observações acerca da vida e da obra de Max Stirner*. In: COELHO, Plínio Augusto (org). *Max Stirner e o anarquismo individualista*. São Paulo: Editora Imaginário, 2003, p. 14.

função de servir aos interesses das classes ou dos grupos dominantes, para ele, servimos ao monarca, à uma casta sacerdotal e à classe social burguesa ou nobre. Portanto, “o indivíduo é oprimido, ele não pensa mais e não age mais por si próprio, sua personalidade é sufocada, a particularidade de cada um desaparece no conformismo imposto pelo rebanho”²⁹⁰, a solução para esse problema seria o individualismo, como algo libertário, dando ao indivíduo a capacidade do livre pensamento e desvinculando-se da norma e da responsabilidade com o coletivo.

Dubuffet sob a influência desse pensamento de Stirner, afirmou em *Cultura Asfixiante* que “sou individualista”²⁹¹, e essa argumentação ganha força quando constrói uma base ideológica para a arte bruta como uma arte libertária. Para ele, existia um tipo de arte com função social ou utilitária, que estava a serviço de “mandatários”, que neste caso, pode ser compreendida como as classes dominantes. Ele entendia que deveríamos nos libertar do “utilitário [...] para nos tornarmos assim totalmente disponíveis para o *inutilitário*”²⁹², essa arte que Dubuffet criticava negativamente foi a que denominou como arte culta ou cultural. Compreendia que para a criação artística era necessário se desprender desses condicionamentos impostos pela nossa sociedade, como também, ter liberdade para se desprender das responsabilidades atribuídas ao bem social, que eram utilitárias. Considerava que com o aumento dessas responsabilidades sociais que se originavam com a criação de leis e de políticas sociais, levava o indivíduo a viver em função da coletividade, e a consequência, era o desaparecimento do individual.

E argumentou ainda em *Cultura Asfixiante*, que existiam outros aspectos que contribuíam para esse desaparecimento do individual, julgava que havia uma tentativa de unificação da cultura ocidental com o colonialismo europeu, que estava ligado a um patriotismo cego vivenciado na Europa, e que tudo isso, era fruto de uma sociedade dita racional. Dubuffet idealizava que somente a arte bruta poderia se opor a essas imposições culturais e sociais. Para ele, “a produção de arte é um campo entregue ao espírito do capricho. Nada é mais prejudicial ao espírito do capricho do que a sua subordinação a uma razão de Estado, a sua administração através da coletividade, implicando assim o seu controle e a sua

²⁹⁰ BARRUÉ, *op. cit.*, p. 49.

²⁹¹ DUBUFFET, *op. cit.*, 1968, p. 12.

²⁹² *Idem*, p. 37

orientação”²⁹³, este espírito do capricho, de independência e de rebeldia que mencionou, se opunha a toda ordem social a qual o Estado objetivava.

E a arte bruta diante dessas argumentações tomou proporções idealistas e quase utópicas. Dubuffet considerava que a produção tinha potencialidade para ser uma arte libertária, relacionando a ideia ao individualismo, que destacou em seus escritos. E descreveu que a produção artística da época buscava fazer com que a arte tivesse uma função social, e para ele, isso era influência do marxismo e da idealização do bem social. Mas para Dubuffet, como vimos, os interesses sociais e os individuais eram contrários, assim, a produção artística tinha uma “função própria e unicamente individual”²⁹⁴, ou ainda, uma “função anti-social [...] e a-social”²⁹⁵. Para o autor, os termos antissocial e *a-social* eram distintos, enquanto no antissocial existiam dois posicionamentos em conflito, no *a-social* notava-se apenas um, a alienação. O antissocial foi definido por Dubuffet como uma posição de reação, porém visava-se a alienação. Já no a-social, em que não havia reação, nem “existe mais nada nem ninguém”²⁹⁶, somente a alienação. Desta forma, numa construção positiva da alienação desejava que seu significado representasse o de não se prender aos problemas sociais, somente pensar em si, fazendo com que o Eu permaneça, sendo assim, “ele é o eixo, o resto é que gira à sua volta”²⁹⁷, e constituíam vertentes do individualismo.

E essa idealização de uma arte libertária e individualista, faria com que o artista que conseguisse alcançá-la não se importasse com a publicidade e com o mercado de arte, mas para ele, somente o artista bruto conseguia se livrar de todos esses condicionamentos. Segundo Dubuffet, o artista bruto era capaz de exercer essa particularidade, o individualismo, visto que sua produção artística era algo pessoal. Ele criava apenas para ele mesmo, ou ainda, para uma plateia ou público imaginário. Assim, a arte bruta era uma oposição à publicidade e ao mercado de arte, se tornando uma má propaganda da arte, porque era um tipo de produção que não estava condicionada pelo mercado de arte, e tampouco pelos padrões culturais que atribuíam o valor de uma obra de arte. E que apesar da palavra publicidade estar ligada ao sentido de comunicação com o público, com o desejo de atingi-lo através da apresentação da obra de arte, acaba servindo ao “aparelho da cultura”²⁹⁸ com objetivo de conservação, e por

²⁹³ *Idem*, p. 37.

²⁹⁴ DUBUFFET, *op. cit.*, 1968, p. 14.

²⁹⁵ *Idem*, p. 14.

²⁹⁶ *Idem*, p. 124.

²⁹⁷ *Idem*, p. 125.

²⁹⁸ *Idem*, p. 70.

fim, pressupunha que muitas vezes “a publicidade prevalece sobre o conteúdo da obra”²⁹⁹. Deste modo, os artistas estavam mais preocupados com a propaganda cultural e por isso, seguiam as tendências estéticas, a fim de atingir o sistema ou o mercado de arte.

Para Dubuffet, a palavra cultura tem importância por revelar aspectos negativos da sociedade. A cultura além de eliminadora e de asfixiante, podia ser classificadora e seguir uma hierarquização, isso porque um pequeno grupo de intelectuais estava responsabilizado em decidir o que deveria ser conservado e valorizado. A respeito da conservação, exemplificou ironicamente que a cultura “não pode suportar as borboletas que voam. Não cessará de persegui-las, enquanto, não puder as imobilizar e etiquetar”³⁰⁰, assim, a cultura absorve tudo e alimenta o mercado de arte ou os museus. Segundo o artista, na “ideia ocidental” pensava-se que a cultura podia ser discutida com base nos livros que compunham o próprio material cultural, por isso, dava-se tanta relevância a seleção para conservação e essa escolha feita pelos intelectuais vinha do interesse e da tentativa de controle das classes dominantes, assim como, do Estado e da Igreja, que decidiam os rumos da cultura. E para ele, todos estes pontos estavam interligados, e dessa maneira, a formação da sociedade ligada às classes dominantes ou ainda, as sociedades disciplinares, como também, conectados aos sistemas de arte e de cultura. E como todo um sistema de controle objetivando uma ordem social, consequência do capitalismo, e por esse motivo, “cultura e comércio caminhavam de mãos dadas”³⁰¹. Consequentemente, a noção de valor dado a uma obra de arte, vinculava-se ao capitalismo quando se pensava na sua conservação e se a obra era “digna” de estar num museu. Conforme Dubuffet, atribuía-se mais valor comercial do que valor estético para movimentar o mercado de arte e o capital.

Portanto, como alternativa para se libertar de todos os condicionamentos culturais propôs a criação de escolas de “desculturação”, que poderiam constituir uma espécie de revolução, mas ainda uma revolução presa a um modelo tão opressor como o de uma escola tradicional, uma instituição das sociedades disciplinares. Sobre as escolas como instituições opressoras, Dubuffet discursou que se tratava de um lugar onde a coletividade poderia ser dominada pelos chamados mestres ou professores, que possuíam autoridade para exercer o doutrinação. Esses tinham apenas conhecimento baseado nas obras do passado e as defendiam com entusiasmo, e por se prender ao conhecimento exclusivo dessas obras, se

²⁹⁹ *Idem*, p. 34.

³⁰⁰ DUBUFFET, *op. cit.*, 1968, p. 62.

³⁰¹ *Idem*, p. 71.

mostravam despreparados para aprender sobre a criação artística inovadora. Segundo ele, os professores viviam numa condição de autoridade, e ao mesmo tempo, sempre pareciam alunos passivos, pois, como militantes regressavam as fileiras das escolas. Assim, a condição que Dubuffet chamou de “passivamente receptiva”³⁰² do professor, foi no sentido de que em nossa sociedade existem formas de controle e que apesar do professor ter autoridade para exercer uma parcela desse controle, também, se encontra numa situação que é manipulado por um sistema maior.

Independentemente das críticas realizadas por Dubuffet a essas instituições, ele ainda estava preso a modelos dominadores. Por causa disso, sugeriu a criação das escolas de “desculturação”, como possibilidade de se livrar dos aspectos culturais, sua proposta final era a libertação de todos os condicionamentos sociais ou ainda, uma promessa de liberdade. Mas o que seriam essas escolas? As escolas de “desculturação” de Dubuffet são idealizações de lugares em que os indivíduos “deveriam permanecer durante muito tempo, porque o menosprezo das impregnações culturais apenas se pode operar lentamente, em pequenos graus sucessivos”³⁰³. Assim, se libertariam de todos os aspectos, os pensamentos e os valores, que estão fortemente relacionados à cultura e que fazem parte de um sistema majoritário. Dessa forma, não levariam mais em consideração a noção e o valor da cultura. Para Dubuffet, a cultura era asfixiante, no sentido de que ela domina a sociedade e limita o indivíduo no processo de criação, e por isso, deveria ser eliminada no processo de “desculturação”.

Dubuffet descreve que no processo de “desculturação”³⁰⁴ seriam abordados tópicos ou questionamentos sobre os aspectos culturais, um por um, mas sem buscar a razão deles existirem e sem tentar fundamentá-los, e por fim, o indivíduo sempre deveria declará-los como inaceitáveis. Na escola de “desculturação” após essas longas práticas de discussões, ano após ano, o “descondicionamento” cultural seria feito através da negação e alcançaria um grau satisfatório, assim, aconteceria o enfraquecimento da cultura e dos valores, e como consequência, o indivíduo poderia alcançar “novas ligações de pensamento”³⁰⁵. Para Dubuffet:

[...] depois de tantos valores postos em questão e sucessivamente rejeitados – valores, pelo menos, creio, pretensamente tidos como tais – , a própria noção de valor e, depois desta, a noção de noção. Porque, abolido o valor, ter-se-á dado um

³⁰² *Idem*, p. 15.

³⁰³ DUBUFFET, *op. cit.*, 1968, p. 82.

³⁰⁴ A explicação sobre as escolas de “desculturação” podem ser vistas no ensaio *Cultura Asfixiante*. *Idem*, p. 82-85.

³⁰⁵ *Idem*, p. 83.

passo notável na desculturação, mas apenas quando se chegar à fase última de abolir a *noção* é que a cultura largará sua presa³⁰⁶.

Enfim, acreditava que a cultura era uma fonte de *noções*, que poderia ser o mesmo que dizer, que a cultura constrói bases para se fortalecer, pois, se apoia nos aspectos culturais, nessas definições e padrões instituídos. Então, a fase terminal na escola de “desculturação” seria não ter em mente nem as *noções* ou as definições apresentadas pela cultura, e a revolução aconteceria quando o indivíduo que atingisse esse grau da perda de *noção*, ou melhor, se desvinculasse das definições rígidas ligadas as palavras era uma proposta de revolução dos padrões. Sobre a ideia de revolução, Stirner declarou que primeiramente, “o espírito que deve dominar a língua, é o Eu que deve ser o proprietário dela e que deve consumir a língua como sua propriedade”³⁰⁷ e nessa perspectiva, de não se prender as definições ou as *noções*, como escreveu Dubuffet. Stirner libertava seu pensamento para criação, um exemplo disso, foram os jogos de palavras que realizou, criando palavras novas, às vezes, fazia junções de línguas distintas³⁰⁸ e retirava delas o sentido rígido de sua origem. O pensamento de Stirner se baseava em reflexões hegelianas a respeito da linguagem, mas o autor desenvolveu um pensamento próprio para manifestar-se sobre o desejo de revolução e de revolta. Para ele, revolução era mudar o estado das coisas e não só em relação ao governo, assim, “criemos uma nova ordem que ponha fim nas vicissitudes”³⁰⁹. Na própria construção da ideia de revolução Stirner propôs a mudança como principal objetivo, assim, queria a mudança na lógica das palavras, por exemplo, utilizava palavras das línguas alemã e francesa para descrever a revolução com intensidade e com sentido de revolta e de rebelião. Para o autor, o indivíduo deveria libertar o Eu, assim, todos os aspectos da sua vida estariam libertos, também, teria liberdade para criar, e isso era para ele, era uma revolução.

Mas a revolução de Stirner poderia caminhar no mesmo sentido da escola de “desculturação”, já que para o autor, apesar da revolução consistir “numa mudança radical das condições, do estado de coisas existentes (status) do Estado ou da sociedade, e é por consequência um ato político ou social”³¹⁰, tem como objetivo a criação de novas instituições, que poderia ser a escola de Dubuffet. Ambos apresentaram ideias individualistas e contrárias a ações que visam o bem social, e deve ser por isso, que Stirner se concentrou na palavra

³⁰⁶ *Idem*, p. 84.

³⁰⁷ BARRUÉ, Jean. Lendo O único. In: COELHO, Plínio Augusto (org). Max Stirner e o anarquismo individualista. São Paulo: Editora Imaginário, 2003, p. 66-67.

³⁰⁸ Uma explicação mais precisa sobre a linguagem para Max Stirner pode ser encontrada na publicação *Max Stirner e o anarquismo individualista*. *Idem*, p. 66-70.

³⁰⁹ DUBUFFET, *op. cit.*, 1968, p. 68.

³¹⁰ BARRUÉ, *op. cit.*, p. 69.

revolta, pois acreditava que ela se definia como uma mudança pessoal e individualista. Stirner declarou que “minha intenção e minha ação não são políticas ou sociais, mas, concentradas sobre Mim”³¹¹. Por fim, sua revolta era a possibilidade de se livrar de todas as constituições, as instituições, livrar-se do Estado. Mas o que Dubuffet queria era a liberdade dos condicionamentos para criação artística tornar-se libertária.

3.3 A influência dos escritos teóricos na criação bruta e na *Collection de l'Art Brut* de Lausanne

A arte de bruta, como defendeu Dubuffet, pode ser encontradas em todas as épocas, refere-se a uma produção artística diferente da arte cultural, sendo assim, “apenas os loucos podem [...] visar uma arte diferente daquela que é seguida e adotada por convenção coletiva”³¹². Dessa maneira, possuía a capacidade para ser oposição à arte cultural. Em sua origem, a arte bruta foi descoberta por psiquiatras que nomearam as produções de diversas maneiras, uma vez que o objetivo era utilizá-la como material para análise, ainda não compreendiam que estas tinham potencialidades para serem consideradas obras de arte, e seus criadores, artistas. Dubuffet julgava que a função que os psiquiatras atribuíram à arte bruta era doentia. Para ele, a arte não deveria ter uma função social.

A arte bruta tratava-se de uma produção artística com caráter libertário que conseguia exercer o individualismo que Dubuffet tanto idealizou. Se o artista bruto tinha por natureza uma posição individualista, consequentemente, podia ser considerado antissocial isso no sentido dado a palavra por Dubuffet, como alienado das questões sociais. Como também, o temperamento do artista bruto por muitas vezes fazia com que suas criações existissem apenas para seu próprio uso, ou ainda, como já foi dito, para um público imaginário. Dubuffet complementou essa argumentação afirmando que os artistas brutos realizavam criações secretas e sem o desejo de mostrá-las ao público, ou ainda, “pensando melhor, podemos perguntar se eles não resolveram antes o caso pela solução engenhosa de um *público imaginário* que criaram para aplaudir as suas obras (ou para se indignar com elas)”³¹³. E acrescentou que o desejo de ser aceito para o artista bruto era algo apavorante, então concluiu que “na tentativa dos grandes enclausurados, dos estilistas, dos alienados voluntários, criminosos e todos os angariados de opróbrio, intervém essa sede de contato com o público

³¹¹ *Idem*, p. 70.

³¹² DUBUFFET, *op. cit.*, 1968, p. 36.

³¹³ *Idem*, p. 66.

pela via de o espantar: de o agredir”³¹⁴, nessa situação apresentou outra particularidade que dedicou a arte bruta, a de subversão.

Mas a criação na arte bruta poderia, como afirmou Dubuffet, alcançar uma força subversiva? Dubuffet iniciou seu discurso sobre a subversão declarando que tanto o condicionamento cultural como também, a subversão a seu respeito, podem ser vistos através das atitudes. Alguns indivíduos, assim como os artistas brutos de certa forma, conseguiam se desvincular ou se distanciar dos padrões culturais, mas na opinião do artista, isso acontecia raramente. No entanto, a força subversiva que Dubuffet mencionou, poderia alcançar a capacidade de “destruir”, pôr em xeque os conceitos ou valores. Contudo, entendia que poucos conquistariam esse *status*. O autor sonhava com um caráter subversivo diante do Estado, da Igreja e da Cultura, e principalmente, diante das definições de arte, uma vez que, compreendia que a noção de arte era determinada pela cultura. Para Dubuffet, a palavra subversão tinha uma simples definição que era a potencialidade para “esmagá-la, eliminá-la”³¹⁵ da cultura, como também, de todo os sistemas opressores que controlam nossa sociedade. E por isso, considerava que os artistas deveriam:

[...] renunciar a toda espécie de classificações, renunciar ao mito de valor e fazer incidir as coisas no terreno do prazer despido de qualquer legitimação, do interesse espontâneo e gratuito fora de qualquer funcionamento do prestígio, creio que os artistas, unanimemente ou quase, aplaudiriam isso e o sentiriam como uma maravilhosa libertação. Por mais condicionados que estejam os próprios artistas pelo doutrinação da cultura.³¹⁶

Na opinião de Dubuffet, a arte bruta atingia todas as suas idealizações por meio da criação, ou melhor, sua produção artística/obra carregava todos os ideais que defendeu. A criação na arte bruta poderia libertar o indivíduo de todo o sistema que estava preso, como se entrasse num estado de imersão no imaginário, conseguindo com sua obra a subversão diante dos sistemas preestabelecidos, mesmo que não consciente disso ou de forma não intencional. Ainda, explanou que a arte bruta nos mostraria como alcançar essas “direções, aspirações, tendências”³¹⁷, mesmo assim, propôs estabelecer critérios para delimitar o termo.

E ainda que a criação na arte bruta fosse para Dubuffet algo individualista, libertário e subversivo, compreendia que não deveria ficar presa nas instituições que foi encontrada, de certo modo, inseriu essa produção no mercado de arte, nos sistemas de arte, e por fim, tornou algo acessível ao público. Dubuffet fez de sua coleção e da própria arte bruta, algo

³¹⁴ *Idem*, p. 67.

³¹⁵ DUBUFFET, *op. cit.*, 1968, p. 65.

³¹⁶ *Idem*, p. 75.

³¹⁷ *Idem*, p. 96.

antagônico, mas a valorizava, e a arte bruta teve um longo percurso até se tornar museu e enfim, ser institucionalizada. Em 1951, Dubuffet conheceu o pintor americano Alfonso Ossorio que havia viajado a Paris para adquirir suas obras, e consequentemente, se interessou por arte bruta. E após a dissolução da *Compagnie de l'Art Brut*, Ossorio ofereceu a Dubuffet a oportunidade de transferir a coleção de arte bruta para uma de suas propriedades. Dessa maneira, o artista se mudou para uma residência de Ossorio localizada em East Hampton, Estados Unidos, e como vimos, a coleção de arte bruta teve passagem pelos Estados Unidos, com o objetivo de organizar a coleção de arte bruta e escrever o livro que foi intitulado *Peintures initiatiques d'Alfonso Ossorio*, financiado por Ossorio.

Em 1962, Dubuffet retornou com a coleção (mais de 1.200 obras) à Paris, auxiliado por Slavko Kopac que se responsabilizou pela curadoria e por catalogar o acervo. Nesse momento, com a volta da *Compagnie de l'Art Brut* mudam-se seus rumos, e o propósito foi funcionar como um centro de estudos e recebendo doações de obras de arte bruta. Deste modo, o artista realoca a coleção e transforma o espaço em que estava localizada num espaço de livre acesso para estudos referentes à temática arte e loucura. Em 1967, ocorreu uma significativa exposição no *Musée des Arts décoratifs* que contava com 700 obras de 75 autores, em Paris. Dubuffet após a tentativa frustrada de doar a coleção para o governo parisiense, ofereceu a cidade de Lausanne na Suíça, que aceitou a coleção com aproximadamente 5 000 obras de 175 autores diferentes. A inauguração da *Collection de l'Art Brut* aconteceu em 26 de fevereiro de 1976, reunindo 4200 obras de 145 autores. A curadoria foi de Michel Thévoz, que um ano antes havia publicado o livro *L'Art Brut*. A *Collection de l'Art Brut* permanece na Suíça instalada no *Château de Beaulieu*, e pode ser considerada uma das principais coleções de arte bruta. E a pesquisa de Dubuffet possibilitou a abertura para diversas interpretações sobre a arte bruta, como em *O Anti-Édipo* em que Deleuze e Guattari exemplificam alguns conceitos com obras de artistas brutos, propondo novas formas de compreensão do inconsciente.

4 O ARTISTA BRUTO E O INCONSCIENTE: interpretações a partir de *O Anti-Édipo* de Deleuze e Guattari

O livro *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*³¹⁸ de Gilles Deleuze e Félix Guattari, reúne questionamentos instigantes acerca da esquizofrenia. Famoso por apresentar a opinião dos autores em contraposição aos estudos freudianos, ainda propõe conceitos inovadores, como por exemplo, máquinas desejanças, corpos sem órgãos e esquizoanálise. Cabe ressaltar que esse livro foi publicado no início da década de 1970, época em que os autores foram fortemente influenciados por diversos acontecimentos dos anos 60, como a efervescência cultural e política, em especial, o Maio de 68³¹⁹. A publicação apresenta também reflexões pertinentes a respeito da sociedade capitalista, e pode ser considerada uma discussão que inclui considerações a partir do marxismo, pois Guattari vinha de um posicionamento político comunista, e Deleuze afirmou em uma entrevista que ambos continuavam marxistas³²⁰. A obra é composta por uma série de questionamentos e tem potencial para a abertura de questões nos mais diversificados campos do conhecimento.

A respeito do *O Anti-Édipo*, Peter Pál Pelbart compreende que é um “livro que pensa conjuntamente o domínio do desejo e do social, do inconsciente e da produção”³²¹, revela um novo estilo de escrita e evidencia assuntos referentes não só a filosofia, mas também, sobre a literatura, as artes e os movimentos sociais. Para este capítulo, me limitarei em investigar os motivos pelos quais os autores mencionam a “arte bruta” logo no início desse livro emblemático. No primeiro capítulo do livro foram estabelecidas relações entre a síntese conectiva ou produção de produção³²² e os *Cahiers de L'Art Brut*; a síntese disjuntiva ou produção de registro são abordados com relação aos desenhos de Adolf Wölfli e de Aimable

³¹⁸ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* 1. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.

³¹⁹ Félix Guattari em entrevista a Catherine Backès-Clément na publicação *Conversações*, afirmou que o livro *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* era uma continuação do Maio de 1968, que o abalou intensamente e também a Deleuze. A greve geral francesa conhecida como Maio 68, teve início com a manifestação de estudantes seguida de uma série de confrontos com a polícia e com a gestão das universidades. Consequentemente, houve a expansão do movimento com o apoio dos trabalhadores, resultando nas ocupações das fábricas por todo território francês. A onda de protestos acontecia em várias partes do mundo, lutava-se pelos direitos civis, pelo fim do racismo, em apoio ao feminismo e a desocupação ou o fim da Guerra do Vietnã. No Brasil sofria-se com a Ditadura Militar, período marcado pela censura, repressão, tortura e morte de membros que se opunham ao regime vigente. DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 25.

³²⁰ Em entrevista a Toni Negri, Deleuze afirmou que ele e Guattari continuavam marxistas e que o interessava em Marx era a análise do capitalismo. *Idem*, p. 212.

³²¹ PELBART, P. P. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

³²² No livro *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*, os autores mencionaram diversas obras artísticas, literárias e teóricas, algumas, de artistas e autores consagrados. DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* 1. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 17 – 23.

Jayet; e a síntese conjuntiva ou produção de consumo, no que concerne ao artista bruto Robert Gie. Essas especificidades permitem uma abertura para interpretações a respeito do inconsciente, visto que os autores chamaram estas sínteses de sínteses do inconsciente.

Gilles Deleuze, foi um relevante filósofo francês que escreveu sobre temas como arte, cinema, filosofia e literatura, como também, demonstrou conhecimento, no que se refere à política e à formação da sociedade. O autor dialogou também com Michel Foucault, o qual demonstrou grande admiração, um exemplo disso, é o livro *Foucault* em que Deleuze expôs o pensamento filosófico foucaultiano, e o próprio autor afirma que o escreveu por “necessidade”³²³. Por sua vez, Félix Guattari teve como principal formação o campo da psicanálise. Além disso, o autor era engajado politicamente, admitindo partilhar dos princípios comunistas. Lacan foi sua principal influência para a construção de seu pensamento. A respeito da parceria entre os autores, Pelbart afirma que com o desenvolvimento do conceito de rizoma, Deleuze e Guattari “vêm desmanchar-se o rosto do homem-branco-macho-racional-europeu” que são os padrões e valores impregnados em nossa sociedade e que podem ser presenciados na cultura. Os autores destacaram em suas publicações questões que de certa forma, salientam aspectos das minorias. Pretendiam provocar uma crise nesse pensamento do “homem patriarcal ocidental”, estabelecido como o padrão ideal para a sociedade.

Em *Conversações*³²⁴ Deleuze descreveu como conheceu Guattari, lembrando que “ele tinha a impressão que eu estava adiantado em relação a ele, esperava alguma coisa”³²⁵ e mencionou que o psicanalista já falava em termos como máquinas desejantes com “toda uma concepção teórica e prática do inconsciente-máquina, do inconsciente esquizofrênico”³²⁶ ou do inconsciente maquínico. O último termo mencionado trata-se de uma ideia já anunciada pelos autores em *O Anti-Édipo*, e que foi retomada por Guattari na publicação *O inconsciente maquínico: ensaios de esquizo-análise* de 1979. Deleuze ainda declarou que começaram a trabalhar através de trocas de cartas, que ambos liam muito, discordavam dos conceitos da

³²³ Em entrevista a Robert Maggiori, Deleuze explanou sobre a relação com Michel Foucault, afirmando que “tinha mais necessidade dele, do que ele de mim”, porém, ambos demonstraram admiração um ao outro. DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 105-106.

³²⁴ Trata-se de uma publicação em que foram reunidas entrevistas feitas a Deleuze e Guattari entre os anos de 1972 e 1990. Os cinco tópicos discutidos foram: De *O Anti-Édipo* a *Mille Plateaux*; Cinema; Michel Foucault; Filosofia; e Política. DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

³²⁵ *Idem*, p. 23.

³²⁶ Os autores, Deleuze e Guattari criaram diversos termos. E nessa entrevista a Catherine Backès-Clément, Deleuze afirmou que Guattari antecipava alguns deles, que foram desenvolvidos e aprofundados em publicações conjuntas e individuais. *Idem*, p. 23.

psicanálise e consideravam que a maneira com que o conceito de Édipo foi tratado pela psicologia e psiquiatria, trouxe vários danos.

Já Guattari contou que as expectativas em trabalhar com Deleuze giravam em torno da criação de “coisas como essas: o corpo sem órgãos, as multiplicidades, a possibilidade de uma lógica das multiplicidades conectada ao corpo sem órgãos”³²⁷, que poderia ser resumida na criação de conceitos, o que para Deleuze é efetivamente uma tarefa filosófica³²⁸. Para Guattari, o conceito filosófico deleuziano era algo que produz significação e está próximo da produção de subjetividade³²⁹. E Guattari no que diz respeito a Deleuze, concluiu que “o que buscávamos em comum era um discurso ao mesmo tempo político e psiquiátrico, mas sem reduzir uma dimensão a outra”³³⁰, é daí conseqüentemente, que nasce a escolha dos autores para o subtítulo do livro, capitalismo e esquizofrenia. E esses comentários são pistas de como foram concebidos os conceitos desenvolvidos no livro.

Inicialmente, *O Anti-Édipo* pode ser interpretado como oposição aos conceitos da psicanálise, já que Guattari argumentou que apesar de Freud³³¹ compreender as máquinas do desejo e analisar os aspectos da maquinaria e a produção do desejo, parecia reduzir esses aspectos a uma teatralização edipiana. O autor o põe em suspeição, ao expor considerações a respeito do Superego, o Eu e o Isso³³², que entendeu como uma espécie de “encenação teatral

³²⁷ DELEUZE, *op. cit.*, 1992, p. 25.

³²⁸ Referente à palestra proferida por Gilles Deleuze em 17 de maio de 1987 aos estudantes da FEMIS dentro do programa “Mardis de la Fondation”, filmada e transmitida em 18 de maio de 1989 sob o título *Qu’est-ce que l’acte de création?*. Nessa palestra Deleuze, além de provocar o público com reflexões acerca do cinema, da comunicação, da informação, das sociedades de controle, das sociedades de soberania e disciplinares de Foucault, discorre ainda sobre a filosofia como um campo de conhecimento com conteúdo próprio, criativo e inventivo, e numa definição concisa como a criação de conceitos. Os conceitos são criados a partir de uma necessidade. Para Deleuze, era “necessário que haja uma necessidade, tanto em filosofia quanto em outros domínios, do contrário, não há absolutamente nada”. No livro *O que é filosofia?* em parceria com Félix Guattari há um aprofundamento no assunto, criação de conceitos e filosofia. No Brasil: DELEUZE, Gilles. *O que é o ato de criação*; in: DUARTE, Rodrigo. Org. O Belo Autônomo, textos clássicos de estética. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

³²⁹ Guattari em entrevista ao programa *Grandes Entrevistas* entre os anos de 1989 e 1990. Transcrita e traduzida por Alfredo Martin e Cláudio Tarouco de Azevedo. Disponível em: www.periodicos.uniso.br.

³³⁰ DELEUZE, *op. cit.*, 1992, p. 25.

³³¹ Guattari afirmou que Freud compreendeu o desejo, enquanto libido na representação familiar. E sobre o capitalismo, Adam Smith e Ricardo “descobrem a essência da riqueza enquanto trabalho que produz, e não param de re-aliená-la na representação da propriedade”. Deleuze e Guattari partiram de ideias como essas, para desenvolver o *Anti-Édipo*. *Idem*, p. 26 -27.

³³² Com sagacidade, os autores iniciaram *O Anti-Édipo*: capitalismo e esquizofrenia, com a palavra *isso*: “Isso funciona em toda parte: às vezes sem parar, outras vezes descontinuamente. Isso respira, isso aquece, isso come. Isso caga, isso fode. Mas que erro ter dito *o* isso”. O eu, o isso e o superego são conceituados por Freud nas tópicas. O eu (ego) está na primeira tópica freudiana, e foi um termo utilizado para designar a pessoa com consciência de si, na segunda tópica muda de status como uma instância psíquica e torna-se grande parte do inconsciente. O isso (id) é um termo de Georg Groddeck, que “é concebido como um conjunto de conteúdos de natureza pulsional e de ordem inconsciente”, e ainda “isso se aplica sobretudo ao termo inconsciente”. PLON, Michel; ROUDINESCO, Elisabeth. *Dicionário de psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

que substituí as verdadeiras forças produtivas do inconsciente por simples valores representativos”³³³. Assim, propôs essa argumentação baseado na representação familiar ou Édipo. Considerando que as máquinas de desejo, um indivíduo é um exemplo de máquina desejante, estavam se transformando em máquinas de teatro que funcionavam nos bastidores, como encenações, e se transformavam em máquinas de ilusão, destruindo toda produção desejante³³⁴. Nessa mesma linha de pensamento freudiano, Argan (argumentações já mencionadas nessa pesquisa) expôs como funcionaram os aspectos do inconsciente a partir da relação representativa com a imagem, pois “no inconsciente pensa-se por imagens”³³⁵. Deste modo, o inconsciente freudiano seria representado por imagens, algumas oriundas de relações edipianas. Contudo, Deleuze e Guattari afirmaram que o Édipo era “fundamentalmente um aparelho de repressão das máquinas desejantes”³³⁶, e não uma forma do próprio inconsciente”³³⁷.

Ainda pensando no inconsciente freudiano, Guattari fez reflexões em *Caosmose: um novo paradigma estético*, em que sugeriu que na “invenção”³³⁸ da consciência formulada por Freud, temos a existência “de um continente escondido da psique”³³⁹, o inconsciente. Este inconsciente fica mais “palpável” quando, por exemplo, sonhamos ou deliramos. Guattari declarou que recusava o dualismo consciente-inconsciente apresentado nas tópicas freudianas, assim, como todas as relações de complexo de Édipo e de castração. Preferia uma interpretação mais ampla do inconsciente, que se expandisse, e fosse mais “esquizo”, resultando num inconsciente pensado para além das relações familiares. Tanto Deleuze como Guattari compartilhavam o mesmo encanto pela produção esquizofrênica. Diferentemente de Freud, que Guattari tinha a impressão de que não simpatizava com os esquizos, suposição feita a partir de sua interpretação dos escritos freudianos, nos quais são citados de forma

³³³ *Idem*, p. 26.

³³⁴ Sobre a primeira síntese conectiva ou produção de produção, os autores discorrem que “o produzir está sempre inserido no produto, razão pela qual a produção desejante é produção de produção”, assim, colocaram no mesmo nível o produzir e o produto, e a produção desejante, pode ser exemplificada, como o “seio é uma máquina que produz leite”. DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 17.

³³⁵ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 360

³³⁶ Numa simples definição dada pelos autores, “as máquinas desejantes são binárias, ou seja, há sempre uma máquina produtora de fluxo e outra acoplada, extraindo o fluxo, como por exemplo, o seio e a boca. E o desejo faz com que esse mecanismo funcione”. DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 16.

³³⁷ DELEUZE, *op. cit.*, 1992, p. 28.

³³⁸ Guattari explicou que se utiliza da palavra “invenção”, mas não de forma pejorativa para expor os aspectos da pesquisa freudiana em relação ao inconsciente. E sim, a invenção como novas formas de produzir conhecimento. GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 21.

³³⁹ *Ibidem* p. 20.

pejorativa³⁴⁰, os autores declaram que Freud odiava a resistência dos esquizos à edipianização³⁴¹.

Retornando ao livro *O Anti-Édipo*, inicialmente, foram apresentadas as máquinas desejantes, e nesse sentido, o inconsciente se compõe por máquinas em termos estruturais, ou seja, constitui-se por máquinas desejantes ou inconsciente-máquina. Mas afinal o que são as máquinas? Para Deleuze e Guattari, as máquinas estão em todos os lugares ou tudo é máquina, assim, “há tão somente máquinas em toda parte, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões. Uma máquina-órgão é conectada a uma máquina-fonte: esta emite um fluxo que a outra corta”³⁴², como no corpo humano, o seio e a boca. E ainda, “tudo compõe máquina. Máquinas celestes, as estrelas ou o arco-íris, máquinas alpinas que se acoplam com as do seu corpo”³⁴³. É interessante pensar o mundo por meio de definições como as de máquinas, obviamente, porque tal associação é pensada a partir das relações estabelecidas com o capitalismo.

Para compreender os termos utilizados pelos autores não podemos esquecer de que o ponto de partida são as relações entre a psicanálise e o capitalismo com os conceitos de Freud e Marx. Assim, os autores criaram diversos termos tendo como base essas relações ou princípios. Consequentemente, para eles, não há necessariamente uma distinção sujeito-objeto ou produto-produzir, e com o capitalismo há uma objetivação que acaba com essas diferenciações, assim mencionam que tudo se resume em produção, como um indivíduo que pode ser uma “produção de produção”. Entendiam ainda que tudo gira em torno do desejo, da produção e por fim, gira em torno do capital. O inconsciente é visto como uma máquina que produz desejo, ou seja, o indivíduo se torna uma máquina desejante. Os autores possibilitam uma reflexão sobre a produção não somente psicológica, como a produção de desejo, mas permitem um paralelo ao mundo capitalista ou uma interpretação a partir do capitalismo com base no marxismo. Afinal, o desejo move o ser humano que está inserido no sistema capitalista, que também pode ser visto como uma máquina de produzir desejo. E com essas considerações que os autores começaram a tecer relações como a esquizofrenia.

Segundo Plon e Roudinesco, o conceito de esquizofrenia³⁴⁴ desdobra-se a partir de Eugen Bleuler até uma forma de loucura proposta por Emil Kraepelin. A princípio, os

³⁴⁰ DELEUZE, *op. cit.*, 1992, p. 26.

³⁴¹ Guattari em resposta à Catherine Backès-Clément, sobre o inconsciente esquizoanalítico. *Idem*, p26.

³⁴² DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* 1. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010, p.11.

³⁴³ *Idem*, p. 12.

³⁴⁴ Inicialmente, Plon e Roudinesco no *Dicionário de psicanálise* apresentam a definição de esquizofrenia por Eugen Bleuler como termo originado do grego que une as palavras *schizein* (fender, clivar) e *phrenós*

principais sintomas eram alucinações, apatia, delírios, desorientação espaço-temporal³⁴⁵, pensamento confusos ou desorganizados. Para Deleuze e Guattari, existia uma fórmula para a esquizofrenia, que se determinava através das pesquisas da dissociação de Kraepelin, do autismo de Bleuler e do espaço-tempo ou o “ser no mundo”³⁴⁶ de Binswanger. Estes autores mencionados descreveram a dissociação como deficiência primária; o autismo, como desligamento completo ou relativo da realidade, e por fim, o espaço-tempo como “o homem delirante no seu mundo específico”³⁴⁷. Já Paul Federn, tratava a esquizofrenia como a diminuição dos investimentos do *eu*, ou seja, como se houvesse a redução da consciência, deste modo, o indivíduo não reconhecia mais as fronteiras, estava desterritorializado.

Para Deleuze e Guattari, o esquizo como desterritorializado se explicava da seguinte maneira, “a esquizofrenia é, ao mesmo tempo, o muro, a abertura no muro e os fracassos desta abertura”³⁴⁸, como um indivíduo que não tem um lugar fixo, tentando romper as barreiras e os limites. Pode-se compreender a meu ver o conceito deleuziano de desterritorialização com a criação de *linhas de fuga*³⁴⁹. Deleuze exemplificou a criação das *linhas de fuga* como a possibilidade de ser estrangeiro em sua própria língua vivendo em seu país de origem. Essa situação poderia ser atribuída ao esquizo, que talvez por não compreender os padrões sociais ou a norma, tenha a necessidade de criar formas ou *linhas de fuga* para sua existência. Dessa maneira, poderíamos refletir sobre a possibilidade do esquizo como ser “heterogêneo” deleuziano, que cria um novo estilo, como a arte bruta ou “uma nova Terra”³⁵⁰ que pode ser imaginária. Essas reflexões serão desenvolvidas de forma mais adequada no próximo subcapítulo.

(pensamento), anteriormente, no século XIX, esse tipo de loucura era nomeado como demência em estado puro, em que o doente se retraía para dentro de si mesmo. Para Emil Kraepelin era a demência precoce que apresentava incoerência do pensamento, da afetividade e da ação, como também, delírios. Já Freud, mencionava as *parafrenias*, que caracterizava um dos três componentes modernos da psicose, juntamente com a paranóia e a psicose maníaco-depressiva. Freud se concentrou na psicose para pensar a paranóia. PLON, Michel; ROUDINESCO, Elisabeth. *Dicionário de psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p.189.

³⁴⁵ Em relação à questão temporal, Foucault lembrou que as noções de Binswanger na existência maníaca em que havia uma fragmentação temporal, ocorrendo algumas vezes, como momentos de repetição ou de vazio, resultando em “fuga de ideias” ou ações ilógicas. Assim, a noção de tempo para o esquizofrênico de acordo com Binswanger, era irregular e fragmentado. FOUCAULT, Michel. *Doença mental e psicologia*. Tradução de Lilian Rose Shalders. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, 1988, p. 62-63.

³⁴⁶ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* 1. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 39.

³⁴⁷ *Idem*, p. 39.

³⁴⁸ *Idem*, p.184.

³⁴⁹ A *linha de fuga* ou *desterritorialização* deleuziana compreende a ideia da criação de um novo estilo, principalmente, na literatura, e em que estavam inclusos nessa definição, pensadores como Kafka, Beckett e Godard, por exemplo. DELEUZE, Gilles. *Diálogos*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo: Escuta, 1998.

³⁵⁰ DELEUZE, *op. cit.*, 1998, p. 16.

Deleuze e Guattari compreenderam que era necessário não se prender a definições tão rígidas para a esquizofrenia, haja vista a complexidade da temática. Quando começam as interpretações acerca da esquizofrenia no livro *O Anti-Édipo*, a compreendem a ideia de produção desejante, explanando que “o esquizofrênico vive especificamente, genericamente, de modo algum é um polo específico da natureza, mas a natureza como processo de produção”³⁵¹, desenvolvem adiante que ele se conecta com o desejo, a história e a natureza. Inicialmente, para compreender essas noções que envolvem a natureza, precisamos considerar que existe uma distinção entre natureza e indústria, assim a indústria se opõe e ao mesmo tempo utiliza os meios da natureza. A sociedade se forma através dessas relações que estabelece com a indústria e a natureza, as quais os autores chamaram de relações distintivas entre homem-natureza (produção), indústria-natureza (distribuição) e sociedade-natureza (consumo). Deste modo, atentaram que tudo é produção, colocando no mesmo patamar, produção, consumo e registro, como um processo circular³⁵², possibilitando produções materiais e até mesmo produções de sentimentos, ou “*produção de produções*, de ações e de paixões; *produções de registros*, de distribuições e de marcações; *produções de consumos*, de volúpias, de angústias e de dores”³⁵³. Portanto, quando mencionaram que o esquizofrênico vive a natureza como um “processo” de produção, precisamos ter em consideração os sentidos de processo propostos pelos autores.

Eles estipulam três sentidos de processo. No primeiro, o registro e o consumo inseridos na produção fazem parte do mesmo processo; já no segundo, quase não existe a distinção homem-natureza, assim “a essência humana da natureza e a essência natural do homem se identificam na natureza como produção ou indústria, isto é, na vida genérica do homem, igualmente”³⁵⁴. No segundo sentido de processo, o homem está frente à frente com a natureza numa condição de igualdade, estabelecendo-se na mesma realidade, tanto o produtor como o produto. Deleuze e Guattari se desprendem de toda distinção entre sujeito-objeto, como de produto-produzir, assim, objetivando as relações, como uma “relação de causação, de compreensão ou de expressão”³⁵⁵, ou seja, vivem uma mesma realidade. E compreenderam

³⁵¹ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* 1. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010, p.14.

³⁵² Utilizo o termo processo circular no sentido de que, não há distinção de valores, a produção, o consumo e o registro tem o mesmo status, e não há finalização do processo no registro, tudo é produção, se inicia e acaba em produção.

³⁵³ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* 1. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 14.

³⁵⁴ *Idem*, p. 15.

³⁵⁵ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* 1. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 15.

que a psiquiatria tratou o esquizo como *Homo natura*, porque a “produção como processo excede todas as categorias ideais e forma um ciclo ao qual o desejo se relaciona como princípio imanente”³⁵⁶, resultando na produção desejante que é pensada como objeto de estudo para o psiquiatra. Então, situar o esquizo como *Homo natura*, é concluir que para ele, não se estabelecem as distinções categóricas entre sujeito-objeto, produto-produzir, homem-natureza, indústria-natureza, etc., e que sua produção desejante deriva desse ciclo de certa forma, espontâneo e sem levar em conta essas distinções.

Deleuze e Guattari continuam com considerações sobre o terceiro processo, que para eles, “o fim do processo, ou sua continuação ao infinito, que é estritamente a mesma coisa que sua paralisação bruta e prematura, acaba causando o esquizofrênico artificial, tal como o vemos no hospital, farrapo autístico produzido como entidade”³⁵⁷, como resultado, a doença seria a parada do processo. Entendem que não se deve definir o terceiro processo com uma finalidade. Em seguida, trazem as palavras de D. H. Lawrence que percebe o processo como uma efetuação. E consideram que:

Na esquizofrenia é como no amor: não há especificidade alguma e nem entidade esquizofrênica; a esquizofrenia é o universo das máquinas desejantes produtoras e reprodutoras, a universal produção primária como “realidade essencial do homem e da natureza”.³⁵⁸

Recapitulando, quando Deleuze e Guattari descrevem que o esquizofrênico vive a natureza como processo de produção, estão considerando que o esquizo vivencia todos os sentidos do processo, assim, não percebem ou não levam em conta as dissociações ou as distinções (sujeito-objeto, homem-natureza, registro-consumo, etc, algumas já mencionadas), assim, experimentam a igualdade entre o homem e a natureza, assim como, o produto e produtor, e por fim, também, vivenciam a paralisação do processo, a doença. Quando Deleuze e Guattari referem-se ao esquizo vivenciando a doença no hospital, estão atentos ao tratamento dado a loucura que para eles, a psiquiatria e/ou a sociedade transforma o esquizo em uma entidade, visto ou definido com base nas noções nos aspectos de sua doença.

Para compreender as questões relativas à doença, pode-se estabelecer um diálogo com Foucault, o qual os autores levavam em consideração suas interpretações no que diz respeito a formação da sociedade e a loucura. Em relação às definições de doença, Foucault³⁵⁹

³⁵⁶ *Idem*, p. 15.

³⁵⁷ *Idem*, p. 15.

³⁵⁸ *Idem*, p. 16.

³⁵⁹ Foucault em *Doença mental e psicologia*, contextualiza a doença e a loucura, desenvolvendo relações sociais e políticas em seu processo histórico. Para o autor, era difícil estabelecer as distinções entre o normal e o patológico na psiquiatria, não dependia apenas de uma análise dos processos ditos como reações normais e as

discorreu sobre a separação entre o normal e o patológico, entendendo que a medicina compreendia e se estabelecia através de diagnósticos, e que neles haviam a distinção de uma ação “anormal” e uma ação de acordo com a norma. E para o autor, essa linha entre o normal e o patológico estava cada vez mais difícil delimitar. Foucault desenvolveu como a doença mental se constituiu historicamente, dessa maneira, “a doença só tem realidade e valor de doença no interior de uma cultura”³⁶⁰. Inicialmente, compreendeu a definição de doença como desorganização estrutural, como o desvio e a “alteração intrínseca da personalidade, a partir disso, são determinadas categorias para seu entendimento, como a neurose e a psicose”³⁶¹. Ainda sobre a doença, Foucault afirmou que a “doença não é uma essência contra a natureza, ela é a própria natureza, mas num processo invertido”³⁶², e conserva seu perfil singular.

Como contraposição as noções de doença estabelecidas pela sociedade, os autores idealizavam a esquizofrenia como um universo de máquinas desejantes, e esse produtor universal, o esquizo, associavam-no à síntese conectiva ou a uma produção de produção. Primeiramente, a respeito da produção de produção que é a produção desejante, como resultado da ligação entre o produto e o produzir, e sem categorização do produto-produzir ocupando o mesmo nível no processo, como também, com a produção, proporcionando o funcionamento do processo. Para pensar nessas questões no que diz respeito ao esquizo, os autores expuseram que não devemos apenas nos prender à “categoria idealista de expressão”³⁶³, e sim tratar o objeto esquizofrênico ligando-o ao processo de produção. Exemplificam o processo de produção esquizofrênico com a arte bruta, pois para eles, a arte bruta é a produção de produção que configura um novo produzir, assim, “os *Cahiers de L’Art Brut* são a demonstração viva do que acabamos de dizer (e negam, ao mesmo tempo, que haja uma entidade esquizofrênica)”³⁶⁴, não estavam interessados em aspectos da doença, como a psiquiatria que aparentava se concentrar neles. E sim, eles estavam interessados no processo e na produção esquizo, como de certa maneira, Dubuffet também estava. Os *Cahiers de L’Art*

anormais. FOUCAULT, Michel. *Doença mental e psicologia*. Tradução de Lilian Rose Shalders. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, 1988.

³⁶⁰ Importante relembrar as considerações de doença e da loucura em Foucault, algumas já desenvolvidas na pesquisa em relação ao tratamento dado a loucura e as opiniões dos surrealistas e de Jean Dubuffet sobre elas. FOUCAULT, *op. cit.*, 1988, p.71.

³⁶¹ Numa ideia mais concisa, Foucault explicou que a neurose poderia ser definida como um setor da personalidade que era atingido, mas o fluxo de pensamento permanecia o mesmo, como por exemplo, transtorno obsessivo compulsivo ou as angústias das fobias. E a psicose, como “perturbações da personalidade global”, dessa maneira, acontece o distúrbio do pensamento, a alteração emocional e episódios delirantes, propõe como exemplos, para a formação de conceitos como a paranoia e a esquizofrenia. *Idem* 1988.

³⁶² *Idem*, p. 26.

³⁶³ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 17.

³⁶⁴ *Idem*, p.17.

Brut foram criados por Dubuffet e pela *Compagnie de L'Art Brut* para divulgar a produção de arte bruta, e em cada publicação eram acrescentadas biografias de artistas brutos e anexadas imagens de suas obras, comentadas pelos membros da companhia e teóricos convidados. A primeira edição do *Cahiers de L'Art Brut* contou com um texto de Dubuffet intitulado *Les Barbus Müller et autres pièces de la statuaire provinciale*³⁶⁵ texto disponível em notas no livro *Escritos sobre arte* de Jean Dubuffet, e nessa edição foram apresentados os seguintes artistas brutos: o prisioneiro de Basileia Joseph G., Palanc, o Carteiro Lonné, Miguel Hernandez, Clément, Heinrich Anton M., Humbert Ribet e Benjamin Arneval.

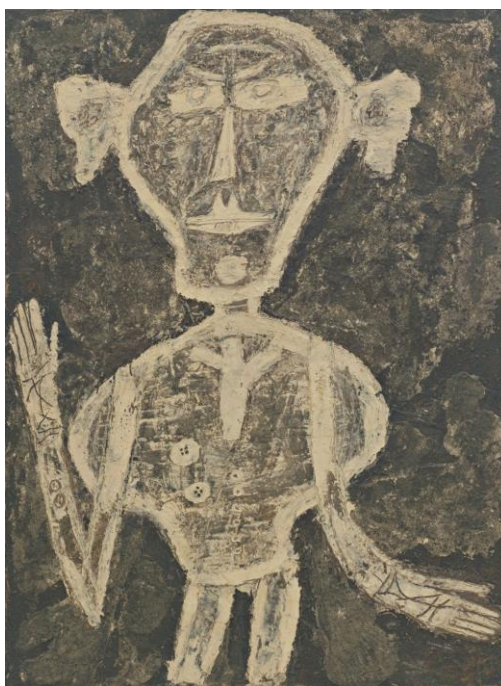


Figura 25 - Jean Dubuffet. *Portrait of Henri Michaux*, 1947. Óleo, areia e pedras sobre tela, 130.7 x 97.3 cm.

Fonte: <https://www.moma.org>

Ainda na primeira síntese, Deleuze e Guattari comentam a publicação *Les Grandes épreuves de'esprit*³⁶⁶ de Henri Michaux, como forma de exemplificar a função do desejo no processo de produção. Jean Dubuffet foi amigo de Henri Michaux e o homenagenou, assim como, outros escritores que admirava, realizando seu retrato intitulado *Portrait of Henri Michaux* em 1947. Michaux também acompanhou o desenvolvimento da *Compagnie de l'Art Brut*, participando de exposições e eventos organizados por Dubuffet. Talvez esse interesse de Michaux pela arte bruta e assuntos relativos ao tema, tenham o influenciado em sua escrita. Em trechos do texto, Michaux discorreu sobre a mesa esquizofrênica “feita de pedaços, como

³⁶⁵ DUBUFFET, Jean. *Escritos sobre arte*. Barcelona: Barral Editores, 1975, p. 287.

³⁶⁶ *Les Grandes épreuves de'esprit* de Henri Michaux, publicado em 1966.

foram feitos certos desenhos esquizofrênicos, desenhos ditos entulhados”³⁶⁷, considerava que havia semelhanças entre a sua descrição de mesa e os desenhos esquizofrênicos. Por sua vez, Deleuze e Guattari atentaram a partir dessa obra de Michaux, não para a distinção entre o produzir e o produtor, e sim para o objeto ou a possibilidade de uma produção esquizo. E nesse caso, a mesa de Michaux ou um desenho esquizofrênico, podem proporcionar um novo produzir.

Para Deleuze e Guattari, a mesa esquizofrênica de Michaux era exemplo de um corpo sem órgãos, assim como o capital dentro da esfera econômica. Declararam que o surrealista Antonin Artaud descobriu o corpo sem órgãos, como um corpo improdutivo e sem imagem, como se fosse uma máquina desarranjada, por exemplo, alguém que nasce sem boca para mamar. Artaud foi evocado na *A primeira síntese: síntese conectiva ou produção de produção* para a explanação sobre o corpo sem órgãos, e dele, trazem frases como “o corpo é corpo/ ele está só/ e não precisa de órgão”³⁶⁸. É por isso que o corpo sem órgãos está em conflito com as máquinas desejantes, por essa incapacidade de materializar, de realizar seu desejo, e que, conseqüentemente, possibilita um novo produzir. A extensão dessa problemática pode ser esclarecida quando os autores afirmam que “o capital é, sem dúvida, o corpo sem órgãos do capitalista”, como pensar no dinheiro não apenas como moeda de troca, mas como a mais-valia. Afinal, o capital isolado é o mesmo que o corpo improdutivo, não alcança a capacidade de produzir. Dessa maneira, no momento que se conectam ao capital as máquinas desejantes, é que geram forças produtivas e conexões sociais. Já para Rolnik, “o encontro do corpo sem órgãos com o outro”³⁶⁹, que não precisa ser necessariamente humano, como no caso do capital, torna-se capaz de gerar intensidades.

A mesa foi o objeto escolhido por Michaux para refletir sobre vários assuntos, como o espaço, quando descreve que “ela continuava a ocupar o espírito”³⁷⁰ e “sua própria ocupação”³⁷¹, para pensar no significado de função ou utilidade, porque ela “não servia para nada do que se possa esperar de uma mesa”³⁷² e “tinha se tornado cada vez mais um amontoado e cada vez menos uma mesa”³⁷³, como também, pensar nas relações sociais, “não

³⁶⁷ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* 1. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 17.

³⁶⁸ *Idem*, p. 21.

³⁶⁹ ALLIEZ, E. (Org.) *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 453.

³⁷⁰ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* 1. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 17.

³⁷¹ *Idem, ibidem*.

³⁷² *Idem, ibidem*.

³⁷³ *Idem, ibidem*.

sabia como pegá-la (nem mental nem manualmente)”³⁷⁴. Primeiramente, buscar uma reflexão/aproximação sobre a mesa esquizofrênica de Michaux e os desenhos esquizofrênicos, nos permite um desapego de todas as convenções sociais ou normas, ou seja, significa repensar definições como as de espacialidade, de funcionalidade, de temporalidade, etc. afinal, assim como a mesa de Michaux, o desenho esquizo ou ainda, a arte bruta, “insiste em sua própria ocupação”³⁷⁵.

Relacionando os apontamentos de Deleuze e Guattari com os posicionamentos de Lévi-Strauss, retomados por Garcia-Roza, podemos refletir sobre os aspectos do inconsciente tanto na mesa esquizofrênica de Michaux como nos “desenhos esquizofrênicos” de artistas brutos. Garcia-Roza ressaltou que o conceito de inconsciente se caracteriza por apresentar uma função simbólica e que nessa noção desenvolvida por Lévi-Strauss, no livro *Antropologia estrutural*, o autor compreendeu que o inconsciente só existe se houver desdobramento simbólico, e que o recalçamento³⁷⁶ produz o inconsciente. Mas sobre o inconsciente de Lévi-Strauss o que realmente interessa para realizar conexões com a mesa esquizofrênica é pensar que, assim como um corpo sem órgãos, ele não se limita a uma função específica, pois:

O inconsciente está sempre vazio; ou, mais exatamente, ele é tão estranho às imagens quanto o estômago aos alimentos que o atravessam. Órgão de uma função específica, ele se limita a impor leis estruturais, que esgotam sua realidade, a elementos inarticulados que provêm de outra parte: pulsões, emoções, representações, recordações.³⁷⁷

A mesa de Michaux e os “desenhos esquizofrênicos”, como a arte bruta ou os *Cahiers de l'Art Brut* manifestam uma função simbólica que lhe é própria, e que apesar de estar em contato com o cultural ou ao social, como sugere Lévi-Strauss no que se refere ao inconsciente, se “estrutura”, se produz através de relações de desejo, emoções, pulsões³⁷⁸, etc. que são subjetivos e individuais. E essa função simbólica do inconsciente demonstrada por Lévi-Strauss não se define por uma funcionalidade convencional, assim como a mesa esquizofrênica e os *Cahiers de l'Art Brut* também não apresentam uma função, são produzidos apenas por desejo do artista bruto. A função simbólica ainda pode ser vista como a

³⁷⁴ *Idem*, p. 17.

³⁷⁵ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *op.cit*, p.18.

³⁷⁶ Para Freud, o recalçamento era definido como processo que mantém no inconsciente as ideias e representações oriundas das pulsões. PLON, Michel; ROUDINESCO, Elisabeth. *Dicionário de psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 647.

³⁷⁷ GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1994, p. 175.

³⁷⁸ O conceito freudiano de pulsão “definido como a carga energética que se encontra na origem da atividade motora do organismo e do funcionamento psíquico inconsciente”. PLON, Michel; ROUDINESCO, Elisabeth. *Dicionário de psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 628.

produção de produção que resulta num novo produzir e tem sua própria ocupação, como nas definições de Deleuze e Guattari.

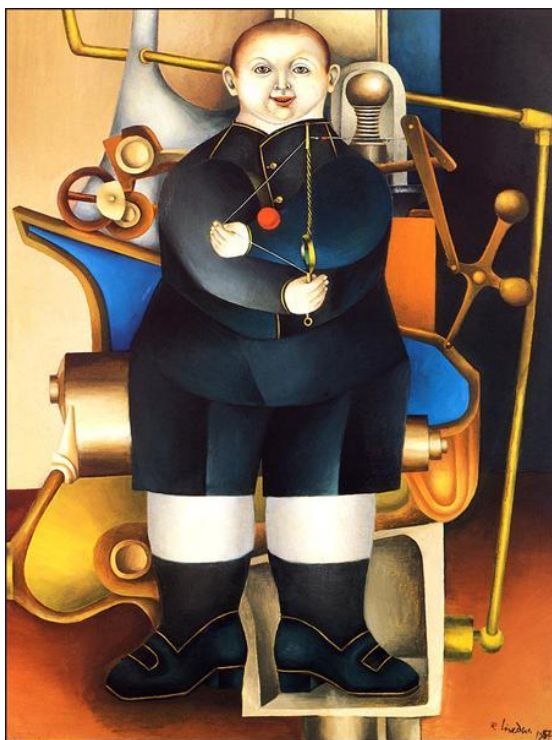


Figura 26 – Richard Lindner. *Boy with machine*, 1954.

Fonte: <https://curiator.com>

E para o desenvolvimento da ideia da primeira síntese, a síntese conectiva ou produção de produção, os autores referem-se a Lévi-Strauss e suas considerações sobre a bricolagem associando-a a obra *Boy with machine* do artista Richard Lindner³⁷⁹. E nesse sentido, o exemplo torna-se simples, quando os autores comentam a bricolagem pensada por Lévi-Strauss que “propõe um conjunto de características estritamente ligadas”³⁸⁰ como a capacidade de introduzir fragmentos em fragmentações, como quando o *bricoleur* se satisfaz em trabalhos manuais, como conectar algo à uma corrente elétrica. Essas conexões geram novas possibilidades e sem as diferenciações entre o produto e o produzir, como na bricolagem. Na obra *Boy with machine*, o menino como máquina segura sua pequena máquina desejante, sugere a interação com os elementos maquínicos a sua volta, funcionando como uma máquina social. Ainda nessa síntese, consideraram que a mesa esquizofrênica é um corpo sem órgãos, justamente pelo fato de ser improdutiva, manifestada como uma antiprodução, , como se fosse um corpo sem boca, sem ânus, etc.

³⁷⁹ Importante destacar que Richard Lindner não é considerado artista bruto.

³⁸⁰ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* 1. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 18.

Primeiramente sobre a segunda síntese deve-se considerar que existe uma distinção da primeira síntese que se compreende como síntese conectiva ou acoplamento; já na segunda síntese, o corpo sem órgãos apresenta disjunções as quais se conectam máquinas resultando em sínteses novas ou novas energias. Deleuze e Guattari iniciaram as considerações da segunda síntese com a *Genealogia esquizofrênica* e a exemplificaram com a ideia de que “o corpo sem órgãos não é Deus [...] mas divina é a energia que o percorre, quando ele atrai para si toda a produção e lhe serve de superfície encantada miraculante, inscrevendo-a em todas as suas disjunções”³⁸¹. Por exemplo, no divino de Schreber as disjunções são os impérios anteriores e posteriores de um Deus.

Na sequência, os autores explanaram sobre a *Genealogia esquizofrênica* que faz parte da segunda síntese: síntese disjuntiva ou produção de registro, e associam-na aos desenhos de Adolf Wölfli. Ainda fizeram considerações sobre o divino de Schreber para vinculá-las às noções de psicose freudiana, visto que o juiz alemão Daniel Paul Schreber foi diagnosticado com esquizofrenia paranoide. Suas memórias intituladas *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken* (*Memórias de minha doença nervosa*), foram interpretadas por Freud. Schreber em suas alucinações tinha diálogos com deus e acreditava que deveria se transformar em mulher para agradá-lo. Para Deleuze e Guattare, Freud não queria desvincular seus conceitos da ideia de “Édipo no Deus do delírio e no registro esquizo-paranóico”³⁸², ou seja, manter os direitos no Édipo que consiste em concentrar a análise nas relações familiares. Assim, “o psicanalista diz que se *deve* descobrir o papai sob o Deus superior de Schreber e até mesmo o irmão mais velho sob o Deus inferior”³⁸³. Essas afirmações foram confirmadas por Deleuze em *Conversações*, quando assevera que a psicanálise é um sistema de reduções que restringe a produção desejante e as fábricas do inconsciente à uma cena de teatro edipiano, reduzindo os investimentos sociais da libido às questões familiares. Deste modo, a psicanálise constitui-se como “rebatimento do desejo sobre coordenadas familiares, ainda o Édipo”³⁸⁴, como se reduzisse também, a visão que temos do esquizofrênico. Os autores estavam atentos às questões da sociedade e da política, entendendo que os seres humanos se formam através de relações mais complexas. Para eles os esquizos eram capazes de embaralhar os códigos e assumir uma diversidade de papéis, atuando como escreveu Artaud, como filho, pai, mãe, tudo ao mesmo tempo.

³⁸¹ *Idem*, p. 26-27.

³⁸² *Idem*, p. 27.

³⁸³ *Idem*, p. 27.

³⁸⁴ DELEUZE, *op. cit.*, 1992, p. 26.

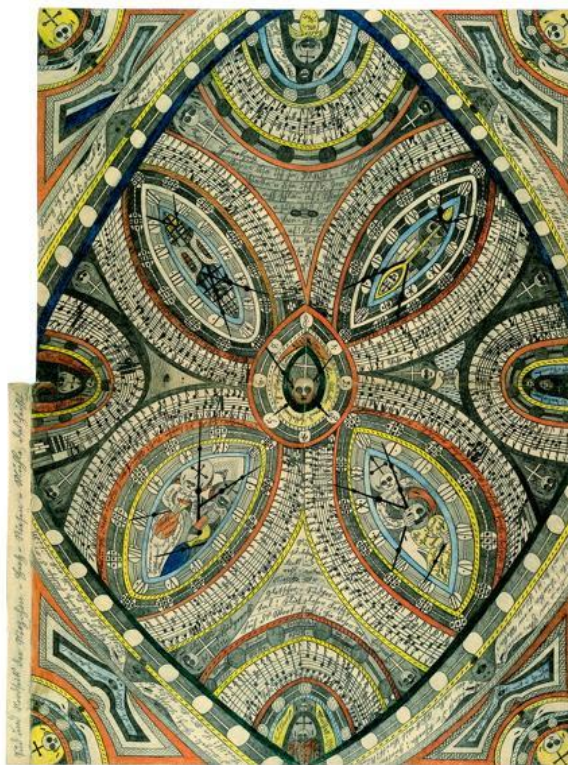


Figura 27 - Adolf Wölfli. *Rosalie Walther, propriétaire du Grand-Hôtel sur Mount Neveranger*, 1911.
Fonte: <http://www.adolfwoelfli.ch>

Inicialmente, associam o esquizofrênico a modos de marcação que lhe são próprios, como um código de registro particular³⁸⁵ e, em seguida, aos códigos delirantes ou códigos desejan-tes, códigos que apresentam fluidez e particularidades que não coincidem com o código social. O esquizo como desterritorializado pode atravessar todos os códigos, deslocar-se, “embaralha todos os códigos [...] não registrando da mesma maneira o mesmo acontecimento”³⁸⁶. Por fim, Deleuze e Guattari descrevem que o esquizo entulha os códigos com as disjunções³⁸⁷ excluídas. Para exemplificar tais reflexões, escreveram sobre a produção do artista bruto Adolf Wölfli como produção de registro. Nesse sentido, estavam atentos aos

³⁸⁵ Sobre o código de registro particular do esquizo não “coincide com o código social ou só coincide com ele a fim de parodiá-lo”, compreenderam que não se devia pensar no esquizo como alguém que seguia códigos preestabelecidos. DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* 1. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 29.

³⁸⁶ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* 1. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 29.

³⁸⁷ Quando os autores iniciaram a *Genealogia esquizofrênica*, recorrendo que o divino é o “caráter de uma energia de disjunções, desse modo, o divino de Schreber “é inseparável das disjunções nas quais ele se divide a si mesmo: impérios anteriores, impérios posteriores, impérios posteriores de um Deus superior e de um Deus inferior”. Relataram que Freud apresentou a relevância dessas sínteses disjuntivas no delírio de Schreber, para ele, “tal divisão é bem característica das psicoses paranoicas”. E que estas se dividem, ao passo que a histeria condensa, ou antes, é nos seus elementos que essas psicoses resolvem de novo as condensações e as identificações realizadas na imaginação inconsciente”. Ainda sobre as disjunções, afirmam que “as disjunções são a forma genealogia desejante”. *Idem*, p. 26-27.

aspectos estéticos de sua obra. Deleuze e Guattari discorrem sobre a obra de Wölfli dizendo que:

Os desenhos de Adolf Wölfli expõem relógios, turbinas, dínamos, máquinas-celestes, máquinas-casas etc. E sua produção se faz de maneira conectiva, indo da borda para o centro por camadas ou setores sucessivos. Mas as “explicações” que ele anexa, modificando-as conforme seu humor, recorrem a séries genealógicas que constituem o registro do desenho. E mais: o registro se assenta sobre o próprio desenho na forma de linhas de “catástrofe” ou de “queda”, que são outras tantas disjunções rodeadas de espirais. Embora sempre vacilante, o esquizo consegue sair-se bem, pela simples razão de que é a mesma coisa de todos os lados, em todas as disjunções.³⁸⁸

Para os autores os desenhos de Wölfli consistem uma composição conectiva, as imagens no desenho se repetem e se confundem tanto das bordas para o centro ou vice-versa, o artista bruto faz uma espécie de espelhamento na obra. De acordo com os autores, o registro do desenho de Wölfli é concebido através das genealogias (aqui as genealogias não são estabelecidas de acordo com Édipo, mas trata-se de uma genealogia esquizofrênica que confunde os códigos, e como já foi dito, é o pai, a mãe e o filho, tudo ao mesmo tempo) e que mudam de acordo com seu humor, dessa maneira, também fazem parte da produção de registro com as relações estabelecidas por meio das disjunções, ou seja, não serão apenas conectivas ou de acoplamento como na síntese conectiva. E por fim, nesse caso a produção de registro compreende como resultado da produção de produção que é a produção desejante.

Na síntese disjuntiva ou produção de registro, as máquinas se conectam ao corpo sem órgãos, como também, a outras disjunções, e a partir dessa relação se estabelece uma rede de sínteses novas, ou ainda, produz-se uma energia disjuntiva, que faz parte da produção desejante, conseqüentemente, há a produção de registro. E novamente no discorrer sobre a síntese foi mencionada a arte bruta, agora com Aimable Jayet³⁸⁹ chamado por Jean Oury no *Cahier de l'Art Brut*, como “o não-delimitado”³⁹⁰. Guattari trabalhou com Oury na clínica de La Borde, eles tinham como objetivo propor novas bases para a psicoterapia institucional³⁹¹. Para Guattari, visava-se a convivência coletiva entre funcionários e pacientes e o comprometimento da equipe, para que as experimentações realizadas tivessem como resultado a “tomada da responsabilidade em relação a si mesmo e aos outros”³⁹². Para isso, Guattari e

³⁸⁸ *Idem*, p. 29.

³⁸⁹ Disponível em: https://www.artbrut.ch/fr_CH/auteurs/la-collection-de-l-art-brut/jayet-aimable.

³⁹⁰ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010, p. 106.

³⁹¹ DELEUZE, *op. cit.*, 1992, p.24-25.

³⁹² GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 187.

Oury instituíram “múltiplas instâncias coletivas” para práticas como as de ateliês de arte, de costura, de jardinagem e de cuidados com animais, conseqüentemente, para que os pacientes “se reapropriassem do sentido de sua existência”³⁹³. Para Guattari, essa nova “máquina institucional” que eles buscavam construir, possibilitava “produzir um novo tipo de subjetividade”³⁹⁴ através das “múltiplas instâncias coletivas”. Tanto Guattari como Oury estavam interessados em novas possibilidades para tratamento psiquiátrico e também queriam se distanciar dos conceitos freudianos.

E nesse sentido de novas perspectivas de leitura e de tratamento para o esquizo, e com as reflexões de *O Anti-Édipo*, os autores continuaram na ideia do esquizo como alguém que não se limita as relações edipianas ou à triangulação familiar e religiosa. Para Deleuze e Guattari, o esquizo embaralha ou confunde os códigos, do mesmo modo que nos revelam “uma desconhecida força da síntese disjuntiva”³⁹⁵ que é paradoxal, é o ser mulher, ser homem, tudo ao mesmo tempo; não se preocupar com a distinção de gênero, como na escrita de Aimable Jayet. No site da *Collection de l'Art Brut* é narrada uma breve biografia de Aimable Jayet (1883-1953) que após uma tentativa de suicídio foi internado no hospital Saint-Alban, onde começou a se expressar através da produção de cadernos nos quais fazia desenhos e textos. Mencionado no *Cahier de l'Art Brut* como Jayet, o açougueiro, pois, exercia esta profissão antes de ser internado. Esse artista bruto teve uma produção artística e textual marcada por uma forma de escrita particular. Nos cadernos produzia, Aimable Jayet misturava palavras femininas e masculinas nos cadernos que produzia, e por isso, ele era chamado de “o não-delimitado”, não limitava-se a padrões sociais ou de gênero. Para Deleuze e Guattari, Aimable Jayet “litaniza as séries paralelas do masculino e do feminino, e se coloca de um lado e de outro”³⁹⁶, por exemplo, escreveu que “Mat Albert 5416 ricu-le sultão romano vesino”³⁹⁷ e também que “Mat Désiré 1001 ricu-la sultana vesina”³⁹⁸, e concluíram que o esquizofrênico está morto e vivo, mas não ao mesmo tempo, e sim, que ele sobrevoa essas linhas tênues, como a de vida e morte, a de pai e filho, ou ainda, a de homem e mulher, como Jayet.

³⁹³ *Idem*, p. 187.

³⁹⁴ *Idem*, p. 187.

³⁹⁵ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 105.

³⁹⁶ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 106.

³⁹⁷ *Idem*, p. 106.

³⁹⁸ *Idem*, p. 106.

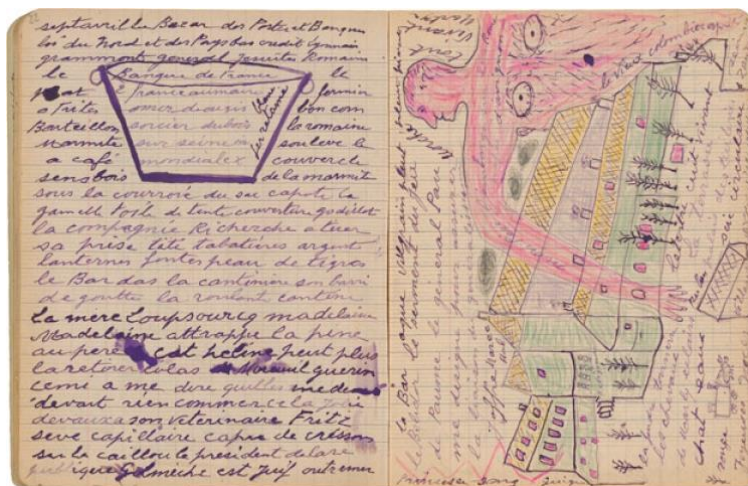


Figura 28 - Aimable Jayet. *Sans titre*, 1949. Tinta e lápis colorido em papel, 22 × 17 cm.
Fonte: <https://www.artbrut.ch>

Outro artista bruto citado no livro foi Robert Gie que viveu num hospital psiquiátrico na Áustria e passava seus dias recluso, sofrendo de distúrbios alucinatorios. Esse artista bruto passava seus dias desenhando nas paredes do hospital e em pequenos pedaços de papel que encontrava, alguns desses desenhos estão na *Collection de l'Art Brut* em Lausanne. Anteriormente, os desenhos de Robert Gie haviam sido adquiridos pelo psiquiatra Charles Ladame. As obras de Robert Gie apresentam características dinâmicas, seus desenhos pareciam cabos e conexões elétricas, como se tivessem conectando seres humanos, interligando-os a um tipo de máquina ou sistema, como se fosse quase uma representação da máquina desejante. Deleuze e Guattari, descreveram Robert Gie como “o excelente desenhista de máquinas paranoicas elétricas”³⁹⁹, e inseriram um pequeno comentário presente no *Cahiers de L'Art Brut* número 3 que refere-se ao artista bruto como “não podendo libertar-se dessas correntes que o atormentavam, ele acabou tomando com força o partido delas, entusiasmando-se ao figura-las na sua vitória total, no seu triunfo”⁴⁰⁰. Na parte em que mencionam a obra de Robert Gie estão desenvolvendo as noções para a definição da máquina celibatária, mas por que resolvem exemplificar a máquina celibatária com esse artista bruto?

As questões são complexas e extensas, me deterei em expor alguns apontamentos sobre a máquina celibatária para associá-la aos desenhos de Robert Gie. A máquina celibatária é a produção de uma humanidade nova, que nasce no momento da relação de reconciliação entre as máquinas desejantes e o corpo sem órgãos, que se transforma através da atração e da repulsão. Os autores retornam ao exemplo em Schreber para enunciar a

³⁹⁹ *Idem*, p. 31.

⁴⁰⁰ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 31.

máquina celibatária, e recordam das considerações de Freud, que entende que Schreber “se reconcilia com seu devir-mulher e se empenha num processo de autocura que reduz à identidade Natureza = Produção (produção de uma humanidade nova)⁴⁰¹, e argumentam que, em realidade Schreber apresenta “atitude e aparelho travesti”, e estava praticamente curado.

Lembrando que Schreber sofria com alucinações, nas quais conversava com deus que lhe pedia para que se transformasse em mulher. O próprio Schreber relatou que quando estava só, se dava conta que estava travestido em mulher, como se isso ocorresse num processo espontâneo e sem ter um pensamento consciente e profundo sobre o ato. Ainda sobre a máquina celibatária, que explica o divino de Schreber, os autores expõem duas características: a primeira é que a máquina celibatária lembra a antiga máquina paranoica que estava associada aos suplícios, como também, a antiga Lei, a morte, e as suas engrenagens, e etc, e que isso se transformava numa nova potência. A segunda caracterização da máquina celibatária é que essa nova potência ou nova máquina exige um consumo “autoerótico ou automático”, “como se o erotismo maquinal libertasse outras potências ilimitadas”⁴⁰².

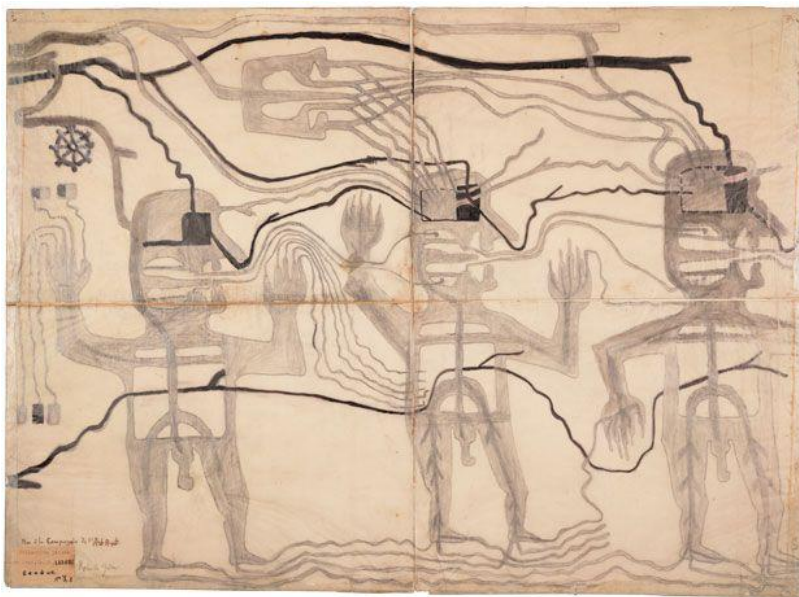


Figura 29 - Robert Gie. *San titre*, 1916. Lápis de chumbo no cartão; 31 × 89 cm.
Fonte: www.artbrut.ch/fr

Em minha opinião, os desenhos de Robert Gie expressam de forma visceral o nascimento dessa humanidade nova, que ao mesmo tempo, parece estar conectada as máquinas desejantes, e que também pode elucidar a ideia do corpo sem órgãos ou de um ser

⁴⁰¹ *Idem*, p. 31.

⁴⁰² *Idem*, p. 33.

máquina. Simboliza uma humanidade nova que deseja se libertar, mas está presa a uma série de problemáticas ou “máquinas”, como as relações sociais ou relações com outras máquinas, ou as leis e a norma, etc. Assim, é o desejo de se transformar em mulher de Schreber preso ao corpo de homem, um corpo sem órgãos, ou ainda, numa vertente semelhante, o desejo de se libertar de Robert Gie. No final do livro, Deleuze e Guattari dedicam um capítulo de introdução ao conceito de esquizoanálise.

A respeito da esquizoanálise farei uma pequena explanação para que possamos compreender um pouco da busca de Deleuze e Guattari por uma espécie de tratamento alternativo. Para Rolnik, a esquizoanálise habita “o imaginário de analistas de diferentes filiações”⁴⁰³, isso porque, alguns profissionais do campo psicanalítico tentam praticá-la, tanto em seu exercício clínico, como em teorias. A autora ainda atenta sobre a concepção de subjetividade que em Deleuze e Guattari, é “objeto de uma incansável produção que transborda o indivíduo por todos os lados”⁴⁰⁴, eles queriam evidenciar os processos de produção de subjetividade e deixar com que esses fluxos circulassem. Os autores estavam cansados da leitura freudiana representacional, e entendiam a importância da produção de subjetividade num contexto coletivo “na era do capitalismo globalizado”⁴⁰⁵, assim, o profissional da psicologia ou da psiquiatria deveria dar importância para esses fluxos ao invés de tentar contê-los. Rolnik destaca a importância da subjetividade no processo de esquizoanálise.

E por fim, essas concepções a respeito do esquizo e os conceitos apresentados principalmente no primeiro capítulo do *O Anti-Édipo*, possibilitam uma reflexão sobre as particularidades presentes na produção de arte bruta. Como pensar em novas possibilidades de interpretação ou leitura para a produção de arte bruta, como os autores fizeram isso exemplificando as sínteses do inconsciente através dos artistas brutos, Adolf Wölfl, Aimable Jayet e Robert Gie, ou ainda mencionando os *Cahiers de l'Art Brut*. Eles ainda abriram as possibilidades para pensar no papel do inconsciente na produção de arte bruta através da criação das linhas de fuga.

4.1 O artista bruto e a criação das linhas de fuga

⁴⁰³ ALLIEZ, E. (Org.) *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 451.

⁴⁰⁴ *Idem*, p. 453.

⁴⁰⁵ ALLIEZ, E. (Org.) *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 453.

A princípio, o termo inconsciente foi utilizado para indicar situações e processos mentais não conscientes, e ganhou notoriedade a partir dos estudos e publicações de Freud. Antes de Freud, o inconsciente era definido como algo que suscitava “imagens mentais e uma fonte de paixões cujo conteúdo escapa à consciência”⁴⁰⁶ propriamente dita. Por exemplo, falava-se do inconsciente quando as ações eram irracionais e, por isso, associam-no aos atos dos loucos e dos irresponsáveis, ou mesmo ao conteúdo dos sonhos. No entanto, Garcia-Roza salientou que apesar da consciência e do inconsciente serem estruturas distintas⁴⁰⁷, ambas podem ser inteligíveis. Na psicanálise, o inconsciente é enfatizado e se constitui na primeira tópica como “um lugar desconhecido pela consciência”⁴⁰⁸ ou em um caráter metafórico, como “lugares psíquicos”⁴⁰⁹, em que estão presentes os conteúdos recalcados⁴¹⁰ que fogem do pré-consciente e do consciente. Na segunda tópica, o inconsciente não é mais considerado uma instância, estabelecendo-se como o *isso*. Para este subcapítulo, será necessário introduzir algumas características gerais do inconsciente freudiano para compreender o posicionamento de contraposição de Deleuze e Guattari, assim como, estabelecer conexões possíveis com a arte bruta de Henry Darger e a criação das linhas de fuga.

Retornando as origens do termo inconsciente, Plon e Roudinesco atentam para o dualismo entre corpo e mente que teve como consequência vincular a consciência e o *cogito* à razão e, em contrapartida, a loucura e o inconsciente à desrazão. O conceito de inconsciente também foi desenvolvido pelos filósofos alemães, principalmente por Nietzsche e Schopenhauer, pensado como objeção ao racionalismo e sem conotação psicológica. Lembrando que os questionamentos relativos à razão e à desrazão (loucura) foram

⁴⁰⁶ PLON, Michel; ROUDINESCO, Elisabeth. *Dicionário de psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 375.

⁴⁰⁷ No entanto, Jacques Lacan a partir do conceito freudiano defende a ideia do inconsciente estruturado como linguagem, mas para Garcia-Roza a linguagem é um instrumento consciente. Já Guattari a respeito da afirmação de Lacan, questiona tal ideia interrogando se realmente “o inconsciente falaria uma língua definitivamente intraduzível?” obviamente sem descartar essa possibilidade. GUATTARI, Félix. *O inconsciente maquínico: ensaios de esquizo-análise*. Campinas: Papirus, 1988, p.9.

⁴⁰⁸ PLON, Michel; ROUDINESCO, Elisabeth. *Dicionário de psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 375.

⁴⁰⁹ Luiz Alfredo Garcia-Roza atentou para uma caracterização positiva do inconsciente, dissociando-o da ideia de um lugar caótico, assim, desenvolvendo a ideia do inconsciente como forma e não um lugar. GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1994.

⁴¹⁰ Na teoria freudiana, o recalçamento se define como “processo cuja essência consiste no fato de afastar determinada representação do consciente, mantendo-a à distância”, sendo assim existem três fases para o processo: a fixação, o recalçamento propriamente dito e o retorno ao recalcado. Ainda sobre recalçamento, Garcia-Roza afirmou que é o pilar da psicanálise e não se constitui como um mecanismo de defesa. O autor reforça que “o que o recalque faz é operar uma cisão no universo simbólico do sujeito, reduzindo uma parte desse universo ao silêncio, recusando-lhe acesso à fala [...] e à consciência”, assim mantendo no inconsciente as ideias e representações pulsionais. Ele salienta ainda que o recalçamento impede a passagem da imagem à fala. GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1994, p. 151-155.

investigados pelos surrealistas, como por exemplo, quando desenvolveram produções artísticas com o uso de entorpecentes, os experimentos a partir da hipnose e a escrita automática, como também, quando desenvolveram as pesquisas a respeito da produção artística de internos em hospitais psiquiátricos que ainda não havia sido nomeada como arte bruta. Jean Dubuffet se interessou sobremaneira pelo assunto, quando explorou a temática da loucura e suas relações com a razão, mas principalmente no momento em que inicia a coleção de arte bruta, formando a *Compagnie de l'Art Brut* e conceitualizando a arte bruta com seus escritos que apresentaram argumentações anarquistas e de contraposição às instituições que controlam a sociedade, como a cultura, o Estado, a Igreja, a polícia, que para ele, se constituem baseadas na razão, como vimos anteriormente. No entanto, os surrealistas buscavam pesquisar os conceitos freudianos para dar forma ao inconsciente ou materializá-lo como um complexo de “forças instintivas e energia em forma anárquica”⁴¹¹. Nesse sentido, Dubuffet, estava mais interessado na arte bruta como uma ideia anarquista de oposição a razão.

Feito esse preâmbulo, podemos agora avançar, paulatinamente, com base na introdução de *O inconsciente maquínico: ensaios de esquizo-análise* em que Guattari refletiu sobre teorias concebidas por psicanalistas e conseqüentemente, se posicionou criticamente, argumentando sua preferência por uma concepção mais ampla. Dessa maneira, pretendia ampliar a noção de um inconsciente que, segundo ele, “está” em todos os lugares e em todas as partes, um inconsciente presente e que se manifesta nos pequenos gestos cotidianos, no clamor do povo em protestos, nas diversas relações vividas na rua, assim como, nas problematizações enfrentadas pelo indivíduo e pelo resto do mundo, enquanto coletivo. Guattari argumentou:

Um inconsciente trabalhando tanto no interior dos indivíduos, na sua maneira de perceber o mundo, de viver seus corpos, seu território, seu sexo, quanto no interior do casal, da família, da escola, do bairro, das usinas, dos estádios, das universidades [...] não um inconsciente dos especialistas do inconsciente, não um inconsciente cristalizado no passado, petrificado num discurso institucionalizado, mas, ao contrário, voltado para o futuro.⁴¹²

⁴¹¹ Garcia-Roza pondera que muitos seguidores de Freud compreenderam o inconsciente apenas no sentido de oposição à razão, assim, associaram-no a ideia de atos instintivos, lembrando que para o autor, apesar de iniciar contextualização baseada no conceito freudiano entende que o termo inconsciente teve transformações após sua “descoberta”. *Idem*, p. 175.

⁴¹² GUATTARI, Félix. *O inconsciente maquínico: ensaios de esquizo-análise*. Campinas: Papirus, 1988, p.10.

Um inconsciente pensado para além do “interior do indivíduo”, mas que se revela no campo social tal como desenvolveu em *O Anti-Édipo*⁴¹³ em parceria com Deleuze. Os autores estavam atentos para o entendimento de que apesar do inconsciente permanecer sujeito e reproduz a si próprio, se forma assim como a subjetividade, “por instâncias individuais, coletivas e institucionais”⁴¹⁴. Dessa forma, entendo que o inconsciente e a subjetividade são processos distintos, mas apresentam algumas convergências e similaridades em sua formação. Os autores observaram que o ser humano antes de tudo se forma no campo social, e por isso, não podemos nos prender exclusivamente as relações edipianas, como fez Freud. Então, o pai só é primeiro em relação ao filho, porque “o investimento social é primeiro em relação ao investimento familiar”⁴¹⁵, assim, o campo social vinculado ao investimento do desejo é o que define os ciclos que o indivíduo percorrerá ao longo de sua vida. Para os autores, hierarquizar a relação edipiana é o primeiro equívoco da psicanálise o “de fazer como se as coisas começassem com o filho”⁴¹⁶.

Portanto, para compreender a formação do inconsciente como um ciclo (ideia apresentada no *O Anti-Édipo*) é preciso considerar que as relações são primeiramente, instituídas no campo social, tendo em vista a ideia de contraposição à psicanálise e desvinculando-se do Édipo, como consequência, apontando como o seu primeiro erro que é de ter o filho como princípio, pois para os autores, “o inconsciente é órfão”⁴¹⁷. E como na psicanálise iniciam-se as análises a partir do filho, como a teoria fantasma “segundo a qual o pai, a mãe, suas ações e paixões reais, devem ser primeiramente compreendidos como ‘fantasma’ da criança”⁴¹⁸, reconheceram isso como erro. Prosseguindo, Deleuze e Guattari evidenciaram que havia uma necessidade de três conclusões para o inconsciente como ciclo, que se constituem em oposição ao pensamento freudiano que tem como ponto de partida a regressão⁴¹⁹.

⁴¹³ Para Deleuze e Guattari, as sínteses (conectiva de produção; disjuntiva de registro; conjuntiva de consumo) desenvolvidas no livro *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* compõe o inconsciente, os autores chamaram de sínteses do inconsciente. DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* 1. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 95.

⁴¹⁴ GUATTARI, *op. cit.*, 1992, p. 11.

⁴¹⁵ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* 1. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 364.

⁴¹⁶ *Idem*, p. 364.

⁴¹⁷ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* 1. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 69.

⁴¹⁸ *Idem*, p. 364.

⁴¹⁹ Em Freud a regressão seria como mecanismo de defesa do inconsciente, por exemplo, quando um indivíduo em situação problemática responde com atos regressivos, como a regressão oral, regressão psicótica etc.

E por isso, indicaram que o segundo erro da psicanálise é que ao passo que separa a sexualidade da reprodução, permanece no familismo, presa a um movimento de regressão ou de progressão de repetição contínua. E com isso, a regressão se absolutiza e se torna inadequada nos direcionando novamente a uma simples reprodução ou geração⁴²⁰, que pode atingir apenas o objeto da reprodução. E que “o inconsciente não segue as vias de uma geração em progressão (ou em regressão) de um corpo a outro, teu pai, o pai do teu pai etc”⁴²¹, dessa maneira, somente o inconsciente é sujeito da reprodução e reproduz a si próprio. O inconsciente como ciclo alcança a produção e como o “sujeito da reprodução, isto é, atinge o processo de autoprodução do inconsciente (unidade da história e da Natureza, do *Homo natura* e do *Homo historia*)”⁴²².

Consequentemente, temos a terceira conclusão e a comunicação dos inconscientes que ocorre com a transmissão e o acesso a códigos ou de forma axiomática que comunicar os fluxos. O mesmo ocorre no campo social com essa codificação ou sua axiomática, que para eles, que foi encontrada de forma marginal por Freud com o ocultismo. Para Deleuze e Guattari, a comunicação dos inconscientes na perspectiva da comunidade era disjuntiva, e esta compõe a última conclusão para o inconsciente como ciclo. Os autores afirmaram que a revolução genética descobriu que há uma comunicação de códigos ou uma axiomática que informa os fluxos. Acreditam que Freud descobriu a comunicação dos inconscientes, apesar desta ser diferente do seu conceito de transmissão psíquica que tem como princípio a hereditariedade, e que resulta em algumas possibilidades para a transmissão, como a culpabilidade e o tabu, por exemplo.

Um exemplo dado pelos autores para a comunicação dos inconscientes é do filho que recalca o inconsciente do pai e da mãe, porque essa é a primeira relação que o indivíduo estabelece. Contudo, como vimos, o princípio para a comunicação dos inconscientes é “a comunidade do campo social enquanto investimento de desejo”⁴²³. Compreendo a comunicação dos inconscientes de um modo em que as várias condições pelas quais o indivíduo passa ao longo de vida, o influenciam mesmo que ele não perceba conscientemente, como se o ser humano se formasse através dos diversos conteúdos acessados. E assim, o

⁴²⁰ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* 1. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 364.

⁴²¹ *Idem*, p. 364.

⁴²² Lembrando que para os autores o esquizo é aquele que consegue essa união entre história e natureza, o esquizo como *Homo natura*.

⁴²³ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* 1. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 365.

inconsciente não diz respeito somente aos desejos, as angústias, as fobias ou aos sentimentos que são individuais, mas também, se forma através das relações que estabelece com os outros indivíduos. No momento em que Deleuze e Guattari anunciaram essas ideias do inconsciente como ciclo, estão introduzindo o que denominaram de esquizoanálise, pensada a partir das contraposições à psicanálise, para ulteriormente alcançar a noção do inconsciente molecular.

Ainda sobre o inconsciente como ciclo associado ao campo social no subcapítulo *Primado do investimento social: seus dois polos, paranoia e esquizofrenia*, Deleuze e Guattari discorreram sobre o delírio⁴²⁴ como investimento social inconsciente e que se compõe por dois polos, o polo paranoico fascistizante⁴²⁵ e outro, “polo esquizo-revolucionário que segue as linhas de fuga do desejo”⁴²⁶, reconhecendo que nesses polos havia oscilações do inconsciente. O polo que mais me interessa é o esquizo-revolucionário pela possibilidade de estabelecer conexões com a arte bruta e a criação das linhas de fuga. A respeito desse polo, os autores compreenderam que era composto pelos representantes da contracultura, como o escritor Jack Kerouac e também, o surrealista Artaud. Para eles:

E um tipo ou polo esquizo-revolucionário, que segue as linhas de fuga do desejo, que passa o muro e faz com que passem os fluxos, que monta suas máquinas e seus grupos em fusão nos enclaves ou periferia, precedendo ao inverso do precedente: não sou um de vocês, sou eternamente da raça inferior⁴²⁷.

Assim, os autores conceberam a noção de *linhas de fuga* como uma fuga revolucionária, que pode ser o esquizo desterritorializado criando tais linhas. E exemplificam com Kerouac, pois para eles, o escritor ultrapassa os limites e as fronteiras da literatura. Ele constrói e quer uma fuga para o desejo, atravessando assim o país e, se misturando com outras culturas, vivenciando a possibilidade de fugir. A partir desse conceito de polo esquizo-revolucionário, podemos refletir sobre a possibilidade de que Dubuffet quando conceitualiza a arte bruta poderia ter criado uma *linha de fuga* ou ainda, que o artista bruto é quem foge através das *linhas de fuga*. Na primeira possibilidade, Dubuffet como artista francês inserido no sistema de arte, que teve acesso à cultura e à educação, enquanto teórico culto buscava

⁴²⁴ Refletem sobre o surgimento do delírio exemplificam com cinema de Nicholas Ray, como exemplo, um personagem cansado e sobrecarregado de trabalho tem desvios de pensamento, e começa a delirar sobre o sistema no qual está inserido, idealizando restaurar uma ordem moral e social. Este é o delírio do paranoico. *Idem*, p. 366.

⁴²⁵ Sobre o polo paranoico do delírio, podemos entender que os autores, de certa forma estão ironizando as relações sociais, principalmente, quando associam o paranoico com a tendência ao fascismo. É por essa razão que compreenderam que este polo “investe na formação de soberania central e a sobreinveste”, como a ideia de uma soberania superior, classe ou raça. Para eles, o paranoico comanda as massas, “é o artista dos grandes conjuntos molares”. *Idem*, p.369.

⁴²⁶ *Idem*, p.366.

⁴²⁷ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* 1. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 366.

assim como Kerouac, uma fuga da sociedade e do sistema em que estava inserido. Kerouac “foge” do estilo de vida típico americano de classe média alta e realizou viagens para experimentar novas sensações, ter experiências com drogas (marco de toda a geração Beat), conhecer novos povos, criando uma forma de escrita rápida, como um pensamento contínuo e delirante em *On the road*.

Dubuffet parecia buscar o mesmo que Kerouac, visto que o artista também fez várias viagens pelos continentes europeu, asiático e americano, e numa dessas viagens ou se quiser dessas *linhas de fuga*, encontrou a arte bruta, marginalizada dentro dos hospitais psiquiátricos e das prisões a serviço dos psiquiatras, que administravam esses trabalhos como produção para análise. O que Dubuffet e Kerouac teriam em comum pode ser o desejo de se desprender dos padrões culturais e da norma para experimentar outras possibilidades de vivências. Criar uma *linha de fuga*, no caso de Dubuffet, é criar o termo arte bruta e idealizando-a como uma arte libertária em oposição ao sistema de arte e cultura, como também, a possibilidade de pensar uma arte desterritorializada que não se encaixe nos padrões de arte estabelecidos na época e mesmo assim, inserida nesse sistema.

Para Deleuze e Guattari, as fugas revolucionárias de Kerouac, do militante George Jackson e dos freaks possibilitam a ideia de “oscilações do inconsciente, estas passagens subterrâneas de um tipo a outro no investimento libidinal”⁴²⁸. E a união dos polos paranoico e esquizo proporciona uma contradição, o mesmo que o “Heliogábalo-anarquista”⁴²⁹. O *Heliogábalo ou o anarquista coroadado*⁴³⁰ de Artaud apresenta a vida intensa desse imperador, Willer destaca o fascínio do autor por esse personagem. Para Willer, o dramaturgo se identificava com o Heliogábalo e essa “dinastia sob o signo da transgressão, da crueldade e do incesto [...] fascinavam Artaud”⁴³¹. O Heliogábalo não respeitava as tradições religiosas romanas, conseqüentemente, ele ou “o anarquista diz: nem Deus nem senhor, eu só”⁴³², como também, não se prendia as relações sexuais convencionais, “é o homem e a mulher [...] ao mesmo tempo, reunidos em um”⁴³³. Em relação ao Estado, Artaud escreveu a respeito que certa vez Heliogábalo perguntou aos nobres, os senadores e os legisladores, “se já haviam

⁴²⁸ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* 1. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 367.

⁴²⁹ *Idem*, p. 367.

⁴³⁰ Trechos do texto *Heliogábalo ou anarquista coroadado* de Artaud são encontrados no livro *Escritos de Antonin Artaud*, seleção e tradução de Cláudio Willer.

⁴³¹ ARTAUD, Antonin. *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L &PM Editores Ltda, 1986, p.33.

⁴³² *Idem*, p.40.

⁴³³ *Idem*, p.34- 35

praticado a sodomia, o vampirismo, o sucubato, a fornicção com animais”⁴³⁴, enfim, o imperador comportava-se “como um vagabundo e um libertário irreverente”⁴³⁵. Talvez essa contradição pode ser relacionada ao fato de Dubuffet, mesmo idealizando a arte bruta como uma arte libertária e em oposição ao sistema de arte, realizou exposições em galerias de arte e doa a coleção de arte bruta para que se conservasse num museu, assim, inserindo-a no sistema de arte e cultura que tanto criticava negativamente. E assim como Heliogábalo, portava-se como anarquista individualista, mas como teórico, era influenciado pelo filósofo Max Stirner, Dubuffet atravessa os muros (sistema de arte) com a arte bruta, fazendo com que os fluxos de desejo (as obras dos artistas brutos ou o desejo impregnado nelas) passassem, e essa figura tão controversa é Dubuffet, que confunde os “polos”.

Na segunda possibilidade, o artista bruto é quem cria *linhas de fuga* como alternativa para sua condição ou para se evadir do sistema institucional do qual é verdadeiramente excluído, mantido nos quadros institucionais tão somente como um integrante anômalo e relegado ao silêncio. Como resultado dessa fuga cria um novo estilo, a arte bruta. O artista bruto, assim como o esquizo revolucionário, há uma tentativa de resistir ao sistema, seja ele qual for, o sistema de arte, o hospitalar ou o prisional, etc. O que interessa é “fazer fugir um pedaço do sistema”⁴³⁶ e ultrapassar os limites e os territórios, é a necessidade de criar uma nova Terra ou um novo estilo, como diria Deleuze. A respeito da criação de estilo, Deleuze compreendeu que “um estilo, é conseguir gaguejar na sua própria língua”⁴³⁷ e “ser como estrangeiro na sua própria língua”⁴³⁸, isso é traçar uma *linha de fuga*, exemplifica com Beckett, Gherasim Luca, Kafka e Godard. Para ele, na literatura existem possibilidades para as entonações, a primeira seria de “fazê-lo”, como quando Balzac fazia Grandet gaguejar, a segunda “ou então dizê-lo sem fazê-lo”, como quando “Gregor em Kafka pia mais do que fala”⁴³⁹. E por fim, a terceira “quando dizer é fazer”, isso acontece quando a gagueira não está em palavras preexistentes e sim “ela própria introduz as palavras que ela afeta”⁴⁴⁰,

⁴³⁴ *Idem*, p.43.

⁴³⁵ *Idem*, p. 43.

⁴³⁶ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* 1. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 366.

⁴³⁷ Deleuze refletiu que estilos são como modos de vida, assim, não devemos nos prender nem as estruturas, nem as palavras. O estilo é um agenciamento de enunciação, ter um estilo é conseguir ser gago ou estrangeiro e sua própria língua, “não ser gago nas palavras, mas ser gago na própria linguagem”. É fazer da própria língua um uso menor, “ter uma língua menor no interior da nossa língua”, é o que torna a língua capaz de provocar desequilíbrio. E essas considerações ficam mais compreensíveis quando temos em vista os exemplos dados pelo autor, tanto no cinema como na literatura. DELEUZE, *op. cit.*, 1998, p.14.

⁴³⁸ *Idem*, p. 14.

⁴³⁹ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 122.

⁴⁴⁰ *Idem*, p. 122.

consequentemente, não se distingue as palavras da gagueira, não é o personagem que é gago e sim, “é o escritor que se torna gago da sua própria língua”⁴⁴¹.

Para Deleuze, criar um estilo, ser estrangeiro ou gaguejar na sua própria língua, cria uma linguagem afetiva e de sensações, é quando Kafka além de fazer Gregor piar, nos leva a perceber o tremor de suas patas e as oscilações de seu corpo, e quando escritores como Henri Michaux⁴⁴² fazem das obras literárias, as mais puras visões. Um estilo também é um devir⁴⁴³ que inventa novas forças e “o que faz a língua crescer pelo meio”⁴⁴⁴ ou entre, como um rizoma ao invés de uma árvore, ou como os nômades que estão no meio, estes não têm passado, nem futuro, *desterritorializados*, eles só têm devires. Para o autor, um estilo são as *palavras-sopro* de Artaud, este surrealista escrevia em estado bruto e criava intensidades através de seus delírios. Para o artista bruto, a arte bruta parecia à única forma de fugir, de criar um novo mundo ou um império como fez Adolf Wölflí e um reino como o de Henry Darger⁴⁴⁵ com suas histórias delirantes. A biografia de Darger pode mostrar a possibilidade da criação de *linhas de fuga*, portanto, farei uma exposição de fragmentos de sua vida e obra que evidenciam como esse artista bruto aprendeu a fugir do sistema, dessa maneira, vinculando aos conceitos de *linhas de fuga* abordados por Deleuze, que apesar de terem sido criados principalmente, para uma reflexão sobre a criação no cinema e na literatura têm potencialidades para diversas discussões. Diante disso, irei me alternar entre a vida e a obra de Darger a fim de traçar tais *linhas de fuga* mesmo que nem todas as características desse conceito deleuziano sejam encontradas na obra desse artista bruto.

⁴⁴¹ *Idem*, p. 122.

⁴⁴² Henri Michaux foi mencionado no *O Anti-Édipo* por causa da mesa esquizofrênica.

⁴⁴³ Para Deleuze, os devires “são atos que só podem estar contidos numa vida e expressos num estilo”, só produz a si próprio, não é imaginário ou o que é real é o próprio devir. Devir é um rizoma. DELEUZE, *cit. op.*, 1998, p. 13.

⁴⁴⁴ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997, p.126.

⁴⁴⁵ As informações sobre vida e obra de Henry Darger podem ser encontradas no site oficial. Disponível em: <http://officialhenrydarger.com>.



Figura 30 – Henry Darger. *Nos Reinos do Irreal*. Sd
Fonte: <http://officialhenrydarger.com>

Darger teve uma infância muito difícil, desde muito cedo enfrentou perdas e mudanças drásticas que o forçaram a aprender fugir do sistema. Quando criança sua mãe morre, e por isso, fica aos cuidados do pai e vivendo numa situação de pobreza. Aos 8 anos, na ocasião em que o pai adoece é levado a viver num orfanato, de certa forma, iniciam-se os traumas e as fugas que são contadas na sua autobiografia e nos livros que compõem *Nos Reinos do Irreal*⁴⁴⁶. É importante relatar que Darger teve em sua vida uma forte ligação institucional que lhe foi imposta, as primeiras instituições católicas foram a Escola Elementar Skinner e o orfanato *Ladies of Mercy* onde foi apelidado de “o louco”, e nessa época, o pai de Darger foi viver no abrigo *San Agustín* para pessoas carentes. E ainda criança, teve sua transferência do orfanato para o *Asylum for Feeble Minded Children*, sobre esse episódio doloroso Darger narrou que:

Porém me levaram ao médico para verificar se eu era “atrasado” ou louco. [...] Um dia de novembro, frio, ventania assustadora, me colocaram num trem para Chicago para que fosse viver numa casa de crianças com problemas mentais em Illinois. Se soubesse que me levariam a um manicômio de crianças, jamais teria perdoado aos da missão. Eu, uma criança atrasada!⁴⁴⁷

⁴⁴⁶ No documentário *In the Realms of the Unreal* dirigido por Jessica Yu em 2004, a diretora apresenta de forma dinâmica a história de Henry Darger, revela a obra literária e artística desse artista bruto, como também, fragmentos da autobiografia e relatos de pessoas que foram próximas a ele. A história *In the Realms of the Unreal* ou *Nos Reinos do Irreal* é composta por aproximadamente 15.000 páginas escritas e ilustradas por Darger, que foram descobertas após sua morte. As informações expostas nessa pesquisa sobre foram retiradas do site oficial officialhenrydarger.com e do documentário de Jessica Yu.

⁴⁴⁷ Traduzido do espanhol, trecho original: Pero me llevaron al médico para averiguar si era retrasado o loco. [...] Un día de noviembre, frío, amenazante ventoso, me pusieron en un tren para Chicago, para que fuera a una casa para niños con problemas mentales en Illinois. /De haber sabido que me iba a un manicomio de niños, jamás

Uma *linha de fuga* criada por Darger poderia ser a crítica aos sistemas institucionais, neste caso, os orfanatos e os hospitais psiquiátricos por onde passou e que foram relatados. Então temos a fuga em *Nos Reinos do Irreal*, Darger conta a história de crianças que foram tiradas de seus pais e tornaram-se escravas no país *Glandelinia*, e lideradas pelas princesas *Vivians*⁴⁴⁸ lutam contra os adultos que as escravizam e que integram a nação sem Deus. Nessa *linha de fuga*, as crianças escravas em guerra contra adultos, podem ser uma referência ao tempo em que Darger viveu em instituições, como o orfanato e o hospital psiquiátrico, são evidentes as críticas a esses sistemas, e mesmo que ele não soubesse o que estava fazendo, ele o fez.

Darger sofreu com os abusos institucionais e os declarou em sua autobiografia, apesar de não detalhar os tipos de abusos sofridos, o artista bruto descreveu a rotina de trabalho a qual as crianças “presas nos manicômios”⁴⁴⁹ eram obrigadas a cumprir. Sobre o hospital psiquiátrico, Darger afirmou que “quando entrei na adolescência, me colocaram na companhia de outros rapazes, para trabalhar numa fazenda do estado”⁴⁵⁰, e que também quando tentou fugir pela primeira vez, “o vaqueiro da fazenda me pegou no campo de milho. Me atou as mãos e me fez correr ao lado de seu cavalo para voltar”⁴⁵¹, esse relato ou tentativa de fuga real é ilustrado no livro com uma das meninas escravizadas sendo laçada por um cowboy. Ainda *Nos Reinos do Irreal* as crianças escravizadas trabalhavam sem direito a sequer um piquenique. As histórias da vida de Darger se misturam e se confundem com criação imaginária do *Nos Reinos do Irreal*, não temos uma distinção precisa de vida e obra. E deste modo, “fazer fugir um pedaço do sistema”⁴⁵² para Darger é materializar sua revolta contra o sistema institucional num desabafo revolucionário em seus escritos e desenhos. Darger só consegue realizar a fuga real aos 17 anos, quando voltou para Chicago.

hubiera perdonado a los de la misión. ¡Yo, un niño retrasado! Estas informações foram encontradas no documentário *In the Realms of the Unreal* de Jessica Yu, 2004, tradução nossa.

⁴⁴⁸ Tratam-se de 6 personagens criadas por Henry Darger dispostas a liderar uma rebelião das crianças escravas contra os adultos, as princesas *Vivians* tinham como característica serem cristãs e obedientes.

⁴⁴⁹ Henry Darger relata com revolta em suas histórias o tempo que viveu no manicômio. Para este trecho da pesquisa acredito que é importante recordar esta palavra “manicômio” a fim de trazer seu histórico de abusos e de tratamento desumano.

⁴⁵⁰ Traduzido do espanhol, trecho original: “cuando empecé a ser un adolescente, me pusieron en la compañía de los chicos, para trabajar en una granja del estado”. Estas informações foram encontradas no documentário *In the Realms of the Unreal* de Jessica Yu, 2004, tradução nossa.

⁴⁵¹ Traduzido do espanhol, trecho original: “el vaquero de a granja me pilló en el campo de maíz. Me ató las manos y me hizo correr al lado de su caballo para volver”. Estas informações foram encontradas no documentário *In the Realms of the Unreal* de Jessica Yu, 2004, tradução nossa.

⁴⁵² DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* 1. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 366.



Figura 31 – Henry Darger. *Nos Reinos do Irreal*. Sd
 Fonte: <http://officialhenrydarger.com>

Darger não entendia porque a sociedade o declarava louco, lembrou que na escola fazia barulhos com a boca durante a aula e que isso irritava os outros colegas. Na saída da escola, os colegas o procuravam para brigar, e ele pegava um pedaço de pau para se defender, isso ocasionou sua expulsão. Na sua história “imaginária”⁴⁵³, podemos ver o nome de um desses colegas tido como inimigo e lutando contra as crianças escravas e as princesas *Vivians*, Darger coloca o nome dele em um dos oficiais do reino sem deus. Pessoas que foram próximas a Darger expuseram que o artista bruto era solitário e não sabia se relacionar com outras pessoas, isso porque não teve vários amigos ou se comunicava com frequência. E também mencionaram que a noite após o trabalho, Darger trancava-se em seu apartamento sozinho e ouviam-se várias vozes, às vezes em idiomas diferentes, assim, ele criava diálogos e interações imaginárias. Mas isso faria de Darger louco? Tendo acesso a sua biografia, podemos nos deparar com a loucura, de certa forma “fabricada”, assim, com os padrões sociais não seguidos, era feito o controle ou a “limpeza social”, no caso de Darger a falta de oportunidades (o fato dele não ter tido uma família para acolhê-lo durante a infância), faz com que ele tenha parte de sua vida num hospital psiquiátrico e sofrendo com os abusos institucionais. Quando Darger foi diagnosticado em tom exclamativo e quase questionador, diz “eu uma criança louca!”⁴⁵⁴. E essa poderia ser uma *linha de fuga*, fugir do diagnosticado

⁴⁵³ Darger deu vida a algumas pessoas que conheceu, tornando-as personagens *Nos Reinos do Irreal*. Uma delas em especial, ele encontrou sua triste história tão comentada na época, foi a menina Elsie Paroubek encontrada morta noticiada em vários jornais, o artista bruto transformou-a em heroína para as crianças escravas, e também foi morta pelos Gladelianos na rebelião.

⁴⁵⁴ Traduzido do espanhol, trecho original: ¡yo un niño retrasado! Estas informações foram encontradas no documentário *In the Realms of the Unreal* de Jessica Yu, 2004, tradução nossa.

de louco e da incapacidade de relacionamentos, tornando-se capaz de relacionar consigo, e mesmo que fosse apenas em suas histórias, talvez construindo uma família “irreal”, e em seu reino particular em que os personagens interagem, se protegem, amam ao ponto de sacrificar-se uns pelos outros.

Outra possível fuga traçada por Darger pode ser o fato de não distinguir sexo dos personagens (apesar de não ter a informação precisa se ele realmente sabia as diferenças biológicas entre homens e mulheres) e de “colocar sua fé à prova”, quase uma fuga dos padrões de gênero e religiosos. *Nos Reinos do Irreal*, as meninas são desenhadas com pênis e numa parte da história, as crianças questionam sobre o que é sexo. No diálogo, o menino pergunta “Que significa estuprar?”⁴⁵⁵, a menina responde que “segundo o dicionário, significa despir uma menina, cortá-la e olhar em seu interior”⁴⁵⁶. O conhecimento de Darger sobre o assunto parecia mínimo e inocente, um vizinho contou um episódio em que Darger o procurou para lhe relatar que havia sido violado e roubado por uma moça. Para Darger, a moça realmente havia abusado sexualmente dele, mas para o vizinho ele nem sabia o que era isso. E assim como o artista bruto Aimable Jayet da *Síntese disjuntiva de registro*⁴⁵⁷, Darger também parecia não se limitar às definições de gênero, como vimos talvez por desconhecimento, ou ainda, por apresentar uma visão infantil sobre a questão.

A respeito da religião, no caso, o catolicismo, Darger relatou que em momentos de crise blasfemava, queimava e rasgava imagens religiosas, principalmente aquelas que tinham a face de Cristo, em seus escritos, e questionava “sou inimigo de Deus?”⁴⁵⁸ Na história as crianças “não temiam seus pais, somente a Deus”⁴⁵⁹ e lutavam contra adultos de uma nação que é definida por não “ter Deus”. Temos um conflito interno religioso de Darger, que também se coloca na história ora como protetor das crianças e auxiliando-as, ora como traidor que se une aos adultos que as escravizavam. *Nos Reinos do Irreal*, aparece a seguinte afirmação “os *Gladelianos* me disseram que Deus nunca escuta as orações das crianças

⁴⁵⁵ Traduzido do espanhol, trecho original: ¿Qué significa violar? Estas informações foram encontradas no documentário *In the Realms of the Unreal* de Jessica Yu, 2004, tradução nossa.

⁴⁵⁶ Traduzido do espanhol, trecho original: “Según el diccionario, significa desnudar una chica, cortaría y mirar en su interior”. Estas informações foram encontradas no documentário *In the Realms of the Unreal* de Jessica Yu, 2004, tradução nossa.

⁴⁵⁷ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* 1. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 104 107.

⁴⁵⁸ Traduzido do espanhol, trecho original: soy enemigo de Dios? As informações expostas nessa pesquisa sobre Darger foram retiradas do site oficial officialhenrydarger.com e do documentário de Jessica Yu.

⁴⁵⁹ Traduzido do espanhol, trecho original: “no temían a sus padres sino a Dios”. Estas informações foram encontradas no documentário *In the Realms of the Unreal* de Jessica Yu, 2004, tradução nossa.

escravas e a minha não escutou”⁴⁶⁰, havia uma crise, ao mesmo tempo que ele frequentava todas as missas e parecia devoto, também, deixava uma dúvida se acreditava no Deus bondoso da Bíblia. Existem pelo menos dois momentos de revolta contra Deus de Darger, o primeiro foi quando perdeu uma foto que havia retirado do jornal que era de uma menina chamada Elsie Paroubek que tinha sido encontrada morta, o segundo, foi quando realizou pedidos de adoção e todos foram negados, ele desejava em ter uma família.

Para Deleuze e Guattari, “o inconsciente leva tempo para digerir uma notícia”⁴⁶¹, como também, na teoria freudiana que “ignora o tempo”⁴⁶², deste modo, a morte de Deus por Nietzsche “leva tanto tempo para chegar à consciência”⁴⁶³ que fica latente para o inconsciente. Isso pode explicar até certo ponto a fixação de Darger por Deus, como ele estaria tão preso à idealização divina e o medo de punição eterna, afinal, como o inconsciente que não leva em consideração a “morte de Deus”, continua a conservar suas crenças. Um fato interessante de que *Nos Reinos do Irreal* a história tem dois finais diferentes, em um as crianças vencem os adultos, no outro, o contrário acontece, talvez Darger não estivesse certo se acreditava em finais felizes para os cristãos. Nesse caso, referir-se aos cristãos tem motivo, pois na história em todos os momentos de conflito as crianças clamam a Deus para ajudá-las, e na autobiografia de Darger foi exposta a seguinte situação que após perder a foto de Elsie Paroubek, ele rezou intensamente para que Deus o ajudasse. Mesmo assim, podemos ver o duplo desvio deleuziano nos momentos em que Darger se sente abandonado por Deus, afasta-se e “desvia o seu rosto de Deus”⁴⁶⁴, e consequentemente, questiona porque não teve seu auxílio, consequentemente, Deus “desvia seu rosto do homem”⁴⁶⁵. E nesse afastamento é traçado uma *linha de fuga* ou a “desterritorialização do homem”⁴⁶⁶, se movimenta pelo meio, está entre o ser humano devoto e o inimigo da cruz.

Em termos da escrita, no documentário após a equipe ter acesso à biblioteca de livros e a coleção de imagens de Darger, descobriram que o artista bruto se “apropriou” do modo de escrita de escritores consagrados, incorporando-os *Nos Reinos do Irreal*. Às vezes, Darger

⁴⁶⁰ Traduzido do espanhol, trecho original: “Los Gladelianos me dijeron que Dios nunca escucha las oraciones de los niños esclavos y a mí no me escuchó”. Estas informações foram encontradas no documentário *In the Realms of the Unreal* de Jessica Yu, 2004, tradução nossa.

⁴⁶¹ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* 1. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 146.

⁴⁶² *Idem*, p. 146.

⁴⁶³ *Idem*, p. 146.

⁴⁶⁴ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 56.

⁴⁶⁵ *Idem*, p.56.

⁴⁶⁶ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997, p.56.

colocava os mesmos nomes de personagens conhecidos da literatura, como os de *Mágico de Oz* de L. Frank Baum, de *Oncle Tom's cabin* de Harriet Beecher Stowe, de *Oliver Twist* de Charles Dickens e de *Penrod* de Booth Trakington. *Nos Reinos do Irreal*, Penrod aparece como o irmão de uma das meninas e a respeito do *Oncle Tom's cabin* há uma ligação com a temática da causa abolicionista. Na produção visual, esse artista bruto se “apropriou” de imagens de jornais, de revistas e de histórias em quadrinhos, criou um acervo de imagens para fazer colagens, praticar técnicas de desenho e reproduzi-las. Os desenhos encontrados eram feitos em grandes proporções, alguns com mais de 3 metros em técnicas mistas. Nessa perspectiva, traçar uma *linha de fuga* para Darger foi criar também um estilo, um estilo heterogêneo, muitas vezes com a união da realidade e do irreal, ou da combinação da escrita e da ilustração, em que as linguagens se completam. Darger criou seu estilo como na definição deleuziana, como “modos de vida”⁴⁶⁷, uma linguagem afetiva e que não se prendeu as estruturas convencionais tanto na arte como na escrita, aqui mais do que nunca, ter um estilo é a “propriedade daqueles que dizemos que não tem estilo”⁴⁶⁸, como a sociedade poderia pensar um artista bruto como Darger, a incapacidade de ter estilo.

Outra *linha de fuga* poderia ser fundamentada na afirmação de Deleuze, em que “uma fuga é uma espécie de delírio”⁴⁶⁹, pode se constituir por dois polos já discutidos, paranoico fascitizante e esquizo-revolucionário. Para o autor, a *linha de fuga* como delírio, é a capacidade de deixar “sair do sulco (como “fazer asneiras”, etc)”⁴⁷⁰, como uma coisa “demoníaca” no sentido de traição do duplo desvio ou afastamento de Deus. A *linha de fuga* delirante, não tem passado e nem futuro, é o ser desterritorializado. Deleuze explicou que o traidor é fundamental num romance, como fez Darger, quando se colocou como personagem *Nos Reinos do Irreal*, como traidor para ajudar a nação sem Deus. Para Deleuze, ser “traidor ao mundo das significações dominantes e da ordem estabelecida”⁴⁷¹, ou poderia ser, um traidor dos sistemas de controle ou disciplinares. Na produção de Darger, as crianças além de escravizadas têm seus corpos nus que sofrem com punições pelos membros do exército e por personagens que usam becas ou seriam roupas como a de magistrados. Em trechos dos livros, Darger levantou a seguinte reflexão “os adultos consideravam que as crianças eram inferiores

⁴⁶⁷ *Idem*, p. 13.

⁴⁶⁸ *Idem*, p. 14.

⁴⁶⁹ *Idem*, p. 55.

⁴⁷⁰ *Idem*, p. 55.

⁴⁷¹ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 57.

a eles”⁴⁷². As crianças sofrem punições de “sistemas disciplinares”⁴⁷³, Darger denuncia o tratamento abusivo pelo qual passou na escola, no hospital psiquiátrico e no orfanato com as freiras. O artista bruto afirmou em sua autobiografia que “havia recebido uma educação de manicômio”⁴⁷⁴, isso pode explicar porque quando criança sempre respondia com violência as situações conflitantes pelas quais passou e o fato de que *Nos Reinos do Irreal* ser uma história tão cruel.



Figura 32 - Henry Darger. *Nos Reinos do Irreal*. Sd
Fonte: <http://officialhenrydarger.com>

Enfim, a *linha de fuga* deleuziana é desterritorialização, não é necessário sair do lugar ou viajar para fugir, pode estar imóvel para isso, como escrever na literatura ou como foi para Darger trancado em seu quarto criando seu reinado. As *linhas de fuga* são criadas a partir de uma necessidade de fuga, na história de Darger pode se refletir sobre esta necessidade de traçar *linhas de fuga*. Henry Darger fugiu fisicamente do hospital psiquiátrico aos 17 anos, voltou para Chicago e trabalhou como zelador durante vários anos. No final da

⁴⁷² Traduzido do espanhol, trecho original: “los adultos consideraban los niños eran inferiores a ellos”. Estas informações foram encontradas no documentário *In the Realms of the Unreal* de Jessica Yu, 2004, tradução nossa.

⁴⁷³ Já foi desenvolvida a ideia de sistemas disciplinares conceituada por Foucault e de sistemas de controle de Deleuze, no subcapítulo *Os posicionamentos dos surrealistas e de Dubuffet diante ao tratamento da loucura*, como também, apresentada a contextualização da loucura que nos oferece uma história marcada por exclusão e isolamento, e tratamento desumano do sistema prisional que também fez com o corpo fosse disciplinado, como um corpo supliciado.

⁴⁷⁴ Traduzido do espanhol, trecho original: havia recebido uma educação de manicômio. Estas informações foram encontradas no documentário *In the Realms of the Unreal* de Jessica Yu, 2004, tradução nossa.

vida, encontrou a triste semelhança com a história do pai e passou a viver no abrigo *San Agustín* onde viveu até sua morte.

A criação na arte⁴⁷⁵ atinge uma potência que pode criar estas *linhas de fuga* como na obra de Darger e deixar que passem esses fluxos do desejo. Na leitura do *Anti-Édipo*, os autores nos envolvem na concepção do inconsciente que se constitui pelas três sínteses, e presenciamos nelas, não só a formação do inconsciente, mas modos de interpretação para arte, afinal, não só as artes plásticas, como também a literatura estavam presentes em seu desenvolvimento. A arte como uma produção desejante faz com que de certa forma, se movimentem esses fluxos do desejo, de um modo que “a própria obra de arte é uma máquina desejante”⁴⁷⁶. No momento em que os autores se referem às produções da arte bruta compreenderam estas como produções desejantes “funcionam desarranjadas”⁴⁷⁷ e geram uma antiprodução, como por exemplo, os violinos queimados de Arman e os carros comprimidos de César que desestabilizam a produção social⁴⁷⁸.

Para Deleuze e Guattari, a arte não está “interessada” apenas numa “reprodução de máquinas técnicas”⁴⁷⁹ como são os objetos utilitários, seu intuito é provocar e encontrar mecanismo para a criação de uma antiprodução. E ainda, inserir o desejo no objeto, torná-lo uma produção desejante, como os objetos surrealistas de Dalí ou ainda, o vestido de Marguerite Sir⁴⁸⁰ em que está evidente o desejo do casamento. Marguerite Sir foi internada aos 41 anos no hospital psiquiátrico Saint-Alban, começou a desenhar com aquarela e bordar 13 anos após sua admissão. Produziu um vestido, pois tinha o desejo de casar e essa obra faz parte da *Collection de l'Art Brut* de Lausanne. Em Darger presenciamos o desejo através das *linhas de fuga*, o desejo de fugir do sistema institucional, o desejo de ter uma família com os personagens *Nos Reinos do Irreal*, o desejo de criar sua história e de ser ouvido, os desejos estão impregnados em sua criação que podem proporcionar sensações.

⁴⁷⁵ Para discursar sobre criação na arte uso conceitos de Deleuze e Guattari, a escolha dos autores consiste na possibilidade de seguir uma linha de raciocínio que evidencie as ideias já mencionadas para compreender a arte bruta, como as *linhas de fuga* e a produção desejante, por exemplo. Compreendo que existem diferentes autores que teorizam as definições de arte e cada um tem sua importância, mas acredito que minha escolha teve o intuito de um pensamento contínuo e coerente, visto que os utilizo ao longo da pesquisa.

⁴⁷⁶ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* 1. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 50.

⁴⁷⁷ *Idem*, p. 49.

⁴⁷⁸ Estas obras mencionadas de Arman e de César parecem questionar toda a lógica do objeto como algo utilitário, como também, desequilibram o pensamento voltado ao capitalismo. Estes artistas “acumuladores” produzem uma antiprodução, no momento em que Arman faz uma escultura de violino para não ser tocado, e o César expõe um carro que não será dirigido.

⁴⁷⁹ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* 1. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 49.

⁴⁸⁰ Informações disponíveis em: www.artbrut.ch. Tradução nossa.



Figura 33 - Marguerite Sir. *Sans titre*. 1944 - 1955

Fonte: <http://www.artbrut.ch>

A arte pode atingir os corpos e provocar neles sensações, presenciadas nesse contato com a obra de arte. Deleuze e Guattari desenvolveram as potencialidades da obra de arte e sua relação com o tempo. E para eles, o que se conserva não é a obra de arte em si, mas “um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos”⁴⁸¹. O percepto não é somente percepção, assim como o afecto não é apenas sentimento ou afecção, tem a capacidade de existir independentes daqueles que os experimentam e das forças que eles carregam, fazem com que a obra de arte se torne “um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si”⁴⁸². Para os autores, o artista cria esses blocos de sensações e as possibilidades de experimentá-las através do contato com a obra de arte, com “o objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro”⁴⁸³. E essa particularidade da arte é o que faz com que o artista “mantenha-se em pé sozinho”, ou seja, consolida sua produção, para eles, “as pinturas dos loucos”, como chamaram, quase sempre tem essa capacidade, pois são saturadas e não evidenciam o vazio, como os desenhos de Adolf Wölfli. Entretanto, os blocos necessitam desses fragmentos de vazio, porque o vazio também é sensação.

⁴⁸¹ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O que é filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 213.

⁴⁸² *Idem*, p. 213.

⁴⁸³ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O que é filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 217.



Figura 34 - Adolf Wölfli. *Couronne d'épines de Rosalie en forme de Coeur*, 1922.

Fonte: <http://www.artbrut.ch>

Para Deleuze e Guattari, o que se conservam são as sensações, como a sensação de olhar para uma obra de arte, de ouvir os acordes numa música, de apreciar os blocos e a solidez nas pinturas de Cézanne, de presenciar o material que entra na própria sensação como numa escultura de Rodin⁴⁸⁴. E esses blocos de sensações são constituídos pelos perceptos e pelos afectos, que são “os devires não humanos do homem [...] e as paisagens não humanas da natureza”⁴⁸⁵, assim, é o que consolida uma obra de arte e torna viva a possibilidade de criar um estilo, ou de libertar a vida. Para os autores, os afectos podem ser vistos nas obras de Goya e Redon, em que não há um limite entre a animalidade e a humanidade, ou seja, desde seres antropomórficos até as imagens em que o ser se comporta de forma “bestial”, deste modo, “não se sabe mais quem é animal e quem é humano”⁴⁸⁶. Darger também criou seres antropomórficos como uma tentativa de idealizar um ser que pudesse proteger as crianças escravas. O devir animal pode ser uma tentativa de se desvincular da ideia de civilização principalmente ocidental, e aproximar-se da natureza ou do “animal em nós”⁴⁸⁷.

⁴⁸⁴ *Idem*, p. 225.

⁴⁸⁵ *Idem*, p. 220.

⁴⁸⁶ *Idem*, p. 225.

⁴⁸⁷ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O que é filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 226.



Figura 35 – Henry Darger. *Nos Reinos do Irreal*. Sd
 Fonte: <http://officialhenrydarger.com>

Os perceptos ou essas paisagens não humanas são como o enigma de Cézanne⁴⁸⁸, mesmo na ausência, o ser humano encontra a completude na paisagem, isto é, os personagens criados pelo autor ou pelo artista entram na paisagem e nela compõem um bloco de sensações, como por exemplo, o personagem Ahab do romance *Moby Dick*⁴⁸⁹. Para Deleuze e Guattari, a arte de certa maneira, proporciona essas sensações que estão interligadas com os conceitos de *linhas de fuga* e produção desejante, etc. A construção desse capítulo teve com intuito refletir sobre como essas “oscilações do inconsciente” e esses “fluxos do desejo” de Deleuze e Guattari, podem ser vistos nas produções de arte bruta que foram apresentadas.

⁴⁸⁸ *Idem*, p. 219.

⁴⁸⁹ Para os autores, o personagem Ahab encontra através de sua relação com *Moby Dick*, percepções do mar. De um modo que Ahab se torna baleia ou um devir animal, formando um composto de sensações. *Idem*, p. 219-220.

Considerações finais ou utópicas

Jean Dubuffet percorreu caminhos significativos em sua trajetória pela arte no século XX. O artista acompanhou algumas das mais importantes tentativas de rupturas efetuadas no campo artístico, que emergiram com o aparecimento das vanguardas europeias. Junto com os surrealistas Antonin Artaud e André Breton, questionou as definições de arte vigentes na época e as formas hostis de tratamento da loucura, desmitificando certos tabus que giravam em torno dessa temática. Tais autores valorizaram as produções artísticas dos marginalizados e resgataram suas obras de lugares excludentes, o que gerou a reconsideração de problemáticas históricas e sociais referentes às minorias. Dubuffet e os integrantes da *Compagnie de l'Art Brut* tinham como intuito dar visibilidade à expressão e à transgressão proporcionada pelas produções brutas, fato que se vê redimensionado também na obra de Gilles Deleuze e Félix Guattari, que incluem comentários sobre as obras de arte bruta na publicação *O Anti-Édipo*.

Em minha opinião, apesar da contundência crítica de Dubuffet contra os ideais logocêntricos da cultura europeia e de sua busca por novas formas de perceber os problemas estéticos, é forçoso reconhecer que o artista e teórico francês criou o termo arte bruta a partir de ideais e posicionamentos utópicos. Em outras palavras, ele criticava negativamente a maneira como a cultura francesa impunha seus padrões estéticos e morais, e idealizava uma produção artística que não se contaminasse com os aspectos culturais e as imposições feitas pela sociedade racionalista. No entanto, sua trajetória é marcada por diversos paradigmas filosóficos e artísticos que não se furtaram totalmente a essa condição racionalista, como é o caso do existencialismo sartriano e do informalismo francês. Contudo, Dubuffet não se intimidou com as contradições que se impuseram em seu percurso e investiu em assuntos que desafiaram a lógica e a razão, aliando-se a artistas e teóricos que visavam uma criação enfática no inconsciente e na desrazão. Com essa atitude, mesmo sabendo da inviabilidade de alcançar todos seus objetivos, esperava que a radicalidade de suas posições pudesse superar em parte os malogros advindos dessas circunstâncias, propiciando ao menos uma maior visibilidade para essas questões.

Nesse sentido, o pensamento foucaultiano foi muito importante para essa pesquisa, pois a partir de sua contextualização sobre a história da loucura e do sistema prisional, pude compreender como se organiza nossa sociedade disciplinar, que desenvolve mecanismos opressores para supostamente instituir a “ordem”. Foucault em grande parte de sua obra nos oferece uma análise percuciente do social com questionamentos no que se refere ao saber e ao

poder. Dessa maneira, busquei nos conceitos foucaultianos, não só entender a formação da sociedade, como também, sua ideia de utopia. E esses assuntos me auxiliaram a compreender e questionar os próprios posicionamentos de Dubuffet e a expressão na arte bruta.

Por essa razão, compreendi que a tarefa de Dubuffet, em determinados momentos, era ousada e até mesmo incomensurável visto que a concretização completa de seu projeto apresentava caráter utópico⁴⁹⁰, como é o caso das escolas de “desculturação”. Num sentido genérico a utopia se define como a idealização de um lugar governado por instituições e políticos comprometidos com o bem-estar social de seu povo. Para Foucault, no texto *Outros Espaços*, a definição de utopia consiste em “posicionamentos sem lugar real”⁴⁹¹, ou “essencialmente irreais”⁴⁹². Para o autor francês, o espelho seria um exemplo de utopia, pois desenvolve a ideia de um lugar sem lugar, um espaço irreal, mas mesmo assim, seria “uma heteropia na medida em que o espelho existe realmente”⁴⁹³.

Foucault discorreu que estaríamos vivendo um momento formado por algumas particularidades, como a época do espaço, do simultâneo, da justaposição, do lado a lado, etc. E essa época seria marcada por experimentar e se desenvolver em rede, numa divisão hierárquica de lugares, como as *heterotopias*. É importante perceber, ao pensar nas definições de Foucault, que estas são construídas a partir de posicionamentos políticos e sociais, como é o caso das *heterotopias de crise*, lugares onde estão localizados os indivíduos que apresentam comportamentos fora do padrão de normalidade, segundo a sociedade racional. Foucault exemplificou as *heterotopias de crise* descrevendo os hospitais psiquiátricos e as prisões.

Enfim, existem diferentes fundamentações para a definição de utopia, e muitas delas são consoantes com a significação de base que é a idealização, como é o caso de *lugares irreais* para Foucault, ou da arte libertária defendida por Dubuffet. Dessa forma, certos ideais e posicionamentos de Dubuffet referentes à arte bruta, podem ser vistos como utópicos, pois estabelecem critérios inalcançáveis para sua concretização. Concentro-me em apresentar dois de seus principais ideais que são a base para a definição da terminologia: a “arte libertária” –

⁴⁹⁰ Em sua origem, a palavra *Utopia* aparece numa obra filosófica de Tomás Moro. Na segunda parte de seu livro, o autor imagina uma ilha chamada *Utopia*, que descreve como um lugar contrastante a situação da Inglaterra governada por Henry VIII. No Dicionário Akal de Filosofia, no verbete sobre o livro *Utopia* os autores explanam que Moro recebe interpretações muito distintas por essa obra, pois se baseou parcialmente na *República* de Platão, em que: “concebido para ensinar a virtude e recompensá-la com a felicidade. A ausência de dinheiro, propriedade privada e da maioria das distinções sociais permite aos utópicos ter o tempo livre preciso para desenvolver as faculdades nas que consiste a virtude”. Audi, Robert. *Diccionario Akal de Filosofía*. Traducción: Huberto Marraud y Enrique Alonso. Madrid: Ediciones Akal, 2004, p. 690.

⁴⁹¹ No Brasil: MICHEL, Foucault. “Outros espaços”; in: Estética: literatura e pintura, música e cinema / Michel Foucault, organização e seleção de textos, Manoel Barros da Motta; tradução, Inês Autran Durado Barbosa. – 2ª ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p.414.

⁴⁹² *Idem*, p. 415.

⁴⁹³ *Idem*, p. 415.

na qual somente o artista bruto poderia se libertar dos padrões estabelecidos impostos pela sociedade e pelo mercado de arte –, e as escolas de “desculturação” – argumentação polêmica, pois não obstante a desconstrução almejada estamos inclusos em sociedades que se formam culturalmente.

Inicialmente, Dubuffet propôs o artista bruto e a arte bruta, como a possibilidade de ser uma produção que não se contaminasse com os padrões culturais e sociais, e que não levava em consideração a norma e as tendências estabelecidas pelo mercado de arte. Para Dubuffet, o artista bruto contava com a liberdade que lhe era concedida por sua própria condição, consequência principalmente, da loucura e do enclausuramento em lugares de exclusão. Como vimos na contextualização da loucura de Foucault, até mesmo as definições patológicas da loucura são questionáveis, visto que cada sociedade em sua respectiva época realiza essas delimitações. Creio que não devemos pensar na patologia e sim, entender que existem determinações e certa padronização da normalidade, e como desenvolveu Foucault vivemos numa sociedade que não quer se identificar com a doença e por isso, acontece o isolamento e a exclusão.

Dubuffet considerava que a loucura concedia ao artista bruto maior liberdade para a criação, porque produzia apenas para si mesmo, e não sentia necessidade de aprovação do público ou ainda, criou seu próprio “público imaginário”⁴⁹⁴. Presumo que esse tipo de liberdade que Dubuffet observou no artista bruto, tenha mais haver com as questões relativas à responsabilidade coletiva, já que, grande parte desses artistas sofreu com a exclusão e o isolamento do corpo social. Assim, o artista bruto em realidade vivia uma individualidade que lhe foi imposta. É importante sublinhar que para Dubuffet sua explicação de arte cultural implicava numa produção definida pelos intelectuais representantes das classes dominantes ou burguesia, resultando na padronização dos aspectos culturais. E como oposição a tudo isso existiria a arte bruta. Obviamente, que essas argumentações podem ser questionadas, afinal parece uma tarefa impossível não ser influenciado por aspectos culturais e sociais, até mesmo numa condição de isolamento, não se apaga a história do indivíduo ou o convívio anterior ao internamento.

Com base numa leitura de *O Anti-Édipo* de Gilles Deleuze e Félix Guattari compreendo que antes de tudo o indivíduo se forma no campo social e através das relações que estabelece com o outro. Para os autores, em contraposição a teoria freudiana da formação do indivíduo através da relação édipiana, partem da ideia de que nos formamos primeiramente

⁴⁹⁴ Sobre o público imaginário que se referia Dubuffet, ver o capítulo *Os ideais de Jean Dubuffet para a concepção do termo arte bruta*.

no campo social. Desenvolvem ainda questões acerca da comunicação do inconsciente, que parte dessa ideia que foi apresentada e que é complementada pela hipótese que recalamos “o inconsciente do pai e da mãe”⁴⁹⁵. Dessa maneira, acessamos mesmo que inconscientemente conteúdos que nos cercam, e que nos influenciam. E a partir desses conceitos, seria impossível imaginar um tipo de produção artística na qual não estivesse presente esses traços culturais e sociais, pois segundo esses autores, que argumentaram sobre as influências do meio em que vivemos para a formação do inconsciente, podemos constatar que a todo o momento recebemos informações que podem ser de todos os tipos, através de nossas relações sociais, como se vivêssemos numa rede sempre conectada. E, por esse motivo, mesmo que inconscientemente as obras de arte bruta apresentavam esses traços culturais e sociais.

As idealizações e posicionamentos de Dubuffet que me parecem “essencialmente irreais” como a utopia foucaultiana, mesmo assim, proporcionaram a consistência da coleção e a definição do termo, porém acredito que a arte bruta se concretiza independentemente dessas condições. O que Dubuffet nos mostra é que o artista bruto produzia pelo simples fato de que queria, como se houvesse uma necessidade de se expressar e se manifestar, e claramente, que fatores exteriores estabelecidos de relações sociais devem tê-lo influenciado. Como no caso do artista bruto Henry Darger que realizou uma obra autobiográfica, e podemos perceber que certamente representou as suas vivências e traumas experimentados pela vida em sociedade. E assim, em seus desenhos Darger expôs padrões sociais, como também, aspectos religiosos.

Dessa maneira, em minha opinião, os artistas brutos provam que sua produção artística acontece por uma necessidade, independentemente da forma que foi conceitualizada a terminologia arte bruta. Dubuffet defendeu argumentações polêmicas, que apesar de considerar utópicas, me permitem uma reflexão ampla sobre os aspectos sociais que podem ser analisadas a partir de diferentes autores. E por isso, busquei transitar por diferentes conceitos e na tentativa de compreender os diferentes paradigmas filosóficos, como os que foram atribuídos a sua produção plástica, como o existencialismo sartriano, e também, ao individualismo anarquista de Stirner, no qual buscou inspiração.

Todas as vertentes apresentadas ao longo da pesquisa me auxiliaram a perceber as transformações históricas da época, e como essas mudanças de pensamentos fizeram com que uma produção marginalizada ganhasse visibilidade e proporcionasse a abertura para os diversos questionamentos estéticos, assim como, reflexões sobre o sistema de arte. Esses

⁴⁹⁵ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* 1. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010, p.365.

questionamentos acompanharam todo um contexto de mudanças econômicas e políticas com a expansão industrial. E sem dúvida o caráter anárquico e de resistência de Dubuffet incitou que essas reações de artistas e pensadores se concretizassem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Escritos de Jean Dubuffet:

DUBUFFET, Jean. *L'Art Brut préféré aux arts culturels*. Paris: Galerie René Drouin, 1949.

_____. *Escritos sobre arte*. Barcelona: Barral Editores, 1975.

_____. *Cultura Asfixiante*. Tradução de Serafim Ferreira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1968.

_____. *Biografía a paso de carga*. Madrid: Editorial Síntesis, 2004.

Publicações sobre Jean Dubuffet e arte bruta:

ARMAND, Emile; BARRUÉ, Jean; FREITAG, Günther; PASSETTI, Edson. *Max Stirner e o anarquismo individualista*. Organização e tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Editora Imaginário, 2003.

BERST, Christian. *Colecção Treger-Saint Silvestre: collection*. São João da Madeira: Oliva creative factory, 2014.

CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

DORFLES, Gillo. *Ultimas tendencias del arte de hoy*. Barcelona: Labor, 1996.

FOSTER, Hal. *Tierra de nadie: sobre la acogida moderna del arte de los enfermos mentales*. In: La Colección Prinzhorn: trazos sobre el bloc mágico (catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona). Barcelona: Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, 2001.

GILMAN, Sander L. *Los locos como artistas*. In: La Colección Prinzhorn: trazos sobre el bloc mágico (catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona). Barcelona: Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, 2001.

LIMBOUR, Georges. *Tableau bon levain a vous de cuire la: L'art brut de Jean Dubuffet*, 1953.

PEIRY, Lucienne. *L'Art Brut*. Paris: ADAGP, 1997.

PRINZHORN, Hans. *Introducción a la producción de imágenes de los enfermos mentales: Una contribución a la psicología y la psicopatología de la configuración*. In: La Colección Prinzhorn: trazos sobre el bloc mágico (catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona). Barcelona: Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, 2001.

RAGON, Michel. *De Fénéon a Dubuffet*. In: COÊLHO, Plínio Augusto (org). *Arte e anarquia*. São Paulo: Editora Imaginário, 2001.

THÉVOZ, Michel. *Quel avenir pour l'Art Brut?* Lausanne: La Collection de l'Art Brut, 2001.

Referências que auxiliaram a interpretação da arte bruta

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALEXANDRIAN, Sarane. *O Surrealismo*. São Paulo: Editorial Verbo. Tradução de Adelaide Penha e Costa, 1976.

ALLIEZ, E. (Org.) *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARTAUD, Antonin. *Escritos de Antonin Artaud*. Tradução de Cláudio Willer, Porto Alegre: Editora L&PM, 1983.

_____. *Van Gogh: suicidado pela sociedade*. Tradução Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

AUDI, Robert. *Diccionario Akal de Filosofía*. Tradução Huberto Marraud e Enrique Alonso. Ediciones Akal, 1995

BEAUFRET, Jean. *Introdução às filosofias existencialistas: de Kierkegaard a Heidegger*. Tradução de Salma Tannus Machail. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

BORNHEIM, Gerd A. *Introdução ao filosofar: o pensamento filosófico em bases existenciais*. São Paulo: Globo, 1989.

_____. *Sartre: metafísica e existencialismo*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Temas de filosofia*. São Paulo: Edusp, 2015.

BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. *Modernismo: guia geral*. Tradução de Denise Bottmann. São. Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *El Surrealismo: Puntos de Vista y Manifestaciones*. Barcelona: Barral, 1977.

BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*. Tradução de Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega Limitada, 1993.

CHAUÍ, Marilena. *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty/ Marilena Chauí*. – São Paulo: Martins Fontes, 2002. – (coleção tópicos).

COUTO, José Geraldo. André Breton. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CUSSET, François. *Filosofia francesa: a influência de Foucault, Derrida, Deleuze & cia*. Tradução de Fátima Murad. Porto Alegre: Artmed, 2008.

DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

DE MICHELI, M. *As Vanguardas artísticas do século XX*. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. *Diálogos*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo: Escuta, 1998.

_____. Foucault. Tradução de Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. *O que é o ato de criação*; in: DUARTE, Rodrigo. Org. *O Belo Autônomo*, textos clássicos de estética. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O que é filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos: Amy Dempsey*. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

DUARTE, Rodrigo. Org. *O Belo Autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

DUSSEL, Henrique. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org) *A colonialidade do saber – eurocentrismo e ciências sociais*, perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Doença mental e psicologia*. Tradução de Lilian Rose Shalders. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, 1988.

_____. *A História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. *A Verdade e as Formas Jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau Ed., 1999.

_____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Org. Manoel Barros de Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

_____. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2002.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

MICHEL, Foucault. “Outros espaços”; in: *Estética: literatura e pintura, música e cinema* / Michel Foucault, organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Durado Barbosa. – 2ª ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FURTH, Gregg M. *O mundo secreto dos desenhos: uma abordagem junguiana da cura pela arte*. São PAULO, sp: Paulus, 2004.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1994.

GUATTARI, Félix. *O inconsciente maquínico: ensaios de esquizo-análise*. Campinas: Papirus, 1988.

_____. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.

KIRCHMAYR, Raoul. “Critique du corps fou. L’héritage de Sartre dans la psychiatrie de Franco Basaglia”. *Les temps modernes*. 67º année avril-jun 2012 n° 668.

LOPES, Almerinda da Silva. *Informalismo e Utopia: o mundo transfigurado por Antonio Bandeira*. 1997. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

MELLO, Vico Denis S. & DONATO, Manuella Riane A. *O pensamento iluminista e o desencantamento do mundo: Modernidade e a Revolução Francesa como marco paradigmático*.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O homem e a comunicação: A Prosa do Mundo*; tradução de Celina Luz. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1974.

_____. *Conversas – 1948*. Tradução: Fábio Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004 a.

_____. *O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*; tradução Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Perreora. São Paulo: Cosac & Naify, 2004b.

MIKOSZ, JOSÉ ELIÉZER. *A arte visionária e a ayahuasca: representações visuais de espirais e vórtices inspiradas nos estados não ordinários de consciência (ENOC)*. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

MORA, José Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.

MORAES, Eliane R. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Editora Ática, 2005.

PEDROSA, Mário. *Forma e Percepção Estética II: Textos Escolhidos II* / Mário Pedrosa; Otília Arantes (org.). – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

PELBART, P. P. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PIERRE, Jose. *El surrealismo*. Madrid: Aguilar, 1969.

PLON, Michel; ROUDINESCO, Elisabeth. *Dicionário de psicanálise*. Tradução Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

NADEAU, Maurice. *História do surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. Tradução de Fúlvia M.L. Moretto, Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Edusp, 1997.

REBOUÇAS, Marilda de Vasconcellos. *Surrealismo*. São Paulo: Ática, 1986.

SARTRE, Jean-Paul. *A Náusea*. Tradução de Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

_____. *O existencialismo é um humanismo*. Tradução de Rita Correia Guedes. São Paulo: Abril Cultural, 1987.

SILVEIRA, Nise da. *O mundo das imagens*. São Paulo: Ática, 1992.

UTUARI, Solange. *Encontros com arte e cultura*. São Paulo : FTD, 2012.

WILLER, Claudio. *Volta*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

Websites:

Adolf Wölfli. Disponível em:

<<http://www.adolfwoelfli.ch>>

André Breton. Disponível em:

<<http://www.andrebretton.fr>>

Collection L'Art Brut Lausanne. Disponível em:

<<http://www.artbrut.ch/fr/21070/collection-art-brut-lausanne>>

Die Heidelberg Universitäts Psychiatrie pathologisiert Kunst. Disponível em:

<http://www.psychiatrieerfahre.de/eigensinn/museumneu/auswahl_august_klett.htm>

Fondation Jean Dubuffet. Disponível em:

<<http://www.dubuffetfondation.com/home.php?rien=1&lang=en>>

Michel Foucault. Disponível em: <<http://michel-foucault-archives.org>>

Museu de Arte Contemporânea de Barcelona. Disponível em:

< <http://www.macba.cat> >.

Tate Modern. Disponível em:

<<http://www.tate.org.uk>>

ANEXO A – Texto do catálogo da Exposição: L'Art Brut de 1949

L'Art Brut préféré aux arts culturels

Par Jean Dubuffet

Un qui entreprend, comme nous, de regarder les oeuvres des IRRÉGULIERS, il sera conduit à prendre de l'art homologué, l'art donc des musées, galeries, salons – appelons le L'ART CULTUREL – une idée tout à fait différente de l'idée qu'on en a couramment. Cette production ne lui paraîtra plus en effet représentative de l'activité artistique générale, mais seulement de l'activité d'un clan très particulier : le clan des intellectuels de carrière.

Quel pays qui n'ait sa petite section d'art culturel, sa brigade d'intellectuels de carrière ? C'est obligé. d'une capitale à l'autre, ils se singent tous merveilleusement et c'est un art artificiel qu'ils pratiquent, un art espéranto, partout infatigablement recopié, peut-on dire un art ? Cette activité a-t-elle quoi que ce soit à voir avec l'art ?

C'est une idée assez répandue qu'en regardant la production artistique des intellectuels, on tient du même coup la fleur de la production générale, puisque les intellectuels, issus des gens du commun, ne peuvent manquer d'avoir toutes les qualités de ceux-ci, avec en plus celles acquises par leurs longues éliminations de culottes sur les bancs d'école, sans compter qu'ils se croient par définition très intelligents, bien plus intelligents que les gens ordinaires. Mais est-ce sûr ? On rencontre aussi beaucoup de gens qui ont de l'intellectuel une idée bien moins favorable. L'intellectuel leur apparaît comme un type sans orient, opaque, sans vitamines, un nageur d'eau bouillie. Désamorcé. Désaimanté. En perte de voyance.

Ça se peut que la position assise de l'intellectuel soit une position coupe-circuit. L'intellectuel opère trop assis : assis à l'école, assis à la conférence, assis au congrès, toujours assis. Assoupi souvent. Mort parfois, assis et mort.

On a longtemps tenu l'intelligence en grande estime. Quand on disait d'un qu'il est intelligent, n'avait-on tout dit ? Maintenant on déchanté là dessus, on commence à demander autre chose, les actions de l'intelligence baissent bien. C'est celles de la vitamine qui sont en faveur maintenant. On s'aperçoit que ce qu'on appelait intelligence consistait en un petit savoir-faire dans le maniement de certaine algèbre simpliste, fausse, oiseuse, n'ayant rien du tout à voir avec les vraies clairvoyances (les obscurcissant plutôt).

On ne peut pas nier que sur le plan de ces clairvoyances là, l'intellectuel brille assez peu.

L'imbécile (celui que l'intellectuel appelle imbécile) y montre beaucoup plus de dispositions. On dirait même que cette clairvoyance les bancs d'école l'éliment en même temps que les culottes. Imbécile ça se peut, mais des étincelles lui sortent de partout comme une peau de chat au lieu que chez monsieur l'agrégé de grammaire pas plus d'étincelles que d'un vieux torchon mouillé, vive plutôt l'imbécile alors ! C'est lui notre homme !

Ce qu'ils devraient se faire faire, nos docteurs à barrettes, c'est un curetage de la cervelle. Alors ils deviendraient bons conducteurs des courants et des millions d'yeux leur pousseraient dans le sang comme à l'homme sauvage, plus utiles pour voir que la paire de lunettes qu'ils s'accrochent au nez. Il faudrait que les docteurs fassent le grand harakiri de l'intelligence, le grand saut dans l'imbécillité extralucide, c'est alors seulement que ça leur pousserait, les millions d'yeux.

Le côté illusoire de ce qu'on appelait l'intelligence, il y a encore des gens qui n'en ont pas encore pris clairement conscience (surtout parmi les intellectuels bien sûr) et ceux là s'esclaffent quand ils entendent dire qu'on puisse faire peu de cas de ce qu'ils appellent l'intelligence, et qu'on compte plutôt, s'agissant de lucidité, sur ceux qu'ils appellent imbéciles. Une idée pareille ne leur paraît pas sérieusement possible.

L'intellectuel, il raffole des idées, c'est un grand mâcheur d'idées, il ne peut pas concevoir qu'il y ait d'autres gommages à mâcher que celle des idées.

Or bien l'art c'est justement une gomme qui n'a rien à voir avec les idées. On le perd quelquefois de vue. Les idées, et l'algèbre des idées, c'est peut-être une voie de connaissance, mais l'art est un autre moyen de connaissance dont les voies sont tout autres : c'est celles de la VOYANCE. La voyance n'a que faire de savants et d'intelligents, elle ne connaît pas ces zones là. Le savoir et l'intelligence sont débiles nageoires auprès de la voyance.

Les idées c'est un gaz pauvre, un gaz détendu. C'est quand la voyance s'éteint qu'apparaissent les idées et le poisson aveugle de leurs eaux : l'intellectuel.

C'est la raison d'être de l'art qu'il est un moyen d'opération ne passant pas par le chemin des idées. Où les idées s'en mêlent, c'est de l'art oxydé, cela ne vaut plus rien. D'idées donc le moins possible ! Ça n'est pas d'idées que se nourrit l'art !

Il y en a (l'auteur de ces lignes par exemple) qui vont jusque là qu'ils tiennent l'art des intellectuels pour faux art, pour la fausse monnaie de l'art, monnaie copieusement ornée mais qui ne sonne pas.

Bien sûr que l'ornement c'est un peu intéressant, mais le son tellement plus. Il y a des petits ouvrages de rien du tout, tout à fait sommaires, quasi informes, mais qui

SONNENT très fort et pour cela on les préfère à maintes oeuvres monumentales d'illustres professionnels.

Il suffit à certains qu'on leur révèle d'une oeuvre que son auteur est artiste de profession pour que le charme aussitôt se rompe. Chez les artistes comme chez les joueurs de cartes ou chez les amoureuses les professionnels font un peu figure de marrons. Le vrai art il est toujours là où on ne l'attend pas. Là où personne ne pense à lui ni ne prononce son nom. L'art il déteste être reconnu et salué par son nom. Il se sauve aussitôt. L'art est un personnage passionnément épris d'incognito. Sitôt qu'on le décèle, que quelqu'un le montre du doigt, alors il se sauve en laissant à sa place un figurant lauréat qui porte sur son dos une grande pancarte où c'est marqué ART, que tout le monde asperge aussitôt de champagne et que les conférenciers promènent de ville en ville avec un anneau dans le nez. C'est le faux monsieur Art celui-là. C'est celui que le public connaît, vu que c'est lui qui a le laurier et la pancarte. Le vrai monsieur Art pas de danger qu'il aille se flanquer des pancartes ! Alors, personne ne le reconnaît. Il se promène partout, tout le monde l'a rencontré sur son chemin et le bouscule vingt fois par jour à tous les tournants de rues, mais pas un qui ait l'idée que ça pourrait être lui monsieur Art lui-même dont on dit tant de bien. Parce qu'il n'en a pas du tout l'air. Vous comprenez, c'est le faux monsieur Art qui a le plus l'air d'être le vrai et c'est le vrai qui n'en a pas l'air ! Ça fait qu'on se trompe ! Beaucoup se trompent !

Jean Dubuffet, tiré de "L'art brut préféré aux arts culturels", Galerie René Drouin, Paris, 1949.

ANEXO B – Texto traduzido do catálogo da Exposição: L’Art Brut de 1949**A arte bruta preferida às artes culturais⁴⁹⁶**

Por Jean Dubuffet

Uma pessoa que empreende como nós, de observar as obras dos IRREGULARES, será conduzida a tomar a arte homologada, neste caso, a arte dos museus, galerias, salões – podemos chamá-la de ARTE CULTURAL – uma concepção totalmente diferente da ideia que nós temos frequentemente. Esta produção não lhe parecerá mais, em efeito, representativa da atividade artística geral, mas, somente da atividade de um clã muito particular: *o clã dos intelectuais de carreira*.

Qual país que não tem sua pequena seção de *arte cultural*, sua brigada de intelectuais de carreira? É obrigado. De uma capital à outra, eles se imitam maravilhosamente, e é uma arte artificial que eles praticam, uma arte esperanto, em todo lugar incansavelmente recopiada, podemos dizer que é arte?

Esta atividade tem alguma coisa a ver com a arte? É uma ideia muito difundida que observando a produção artística dos intelectuais, podemos identificar ao mesmo tempo “a flor da produção geral”, porque os intelectuais, provenientes das pessoas comuns, não podem deixar de ter todas as qualidades dos mesmos, ainda mais com aquelas qualidades adquiridas por seus longos anos nos bancos da escola, sem contar que eles acreditam que por definição eles são muito inteligentes, bem mais inteligentes que as pessoas ordinárias. Mas isso é uma certeza? Nós encontramos também muitas pessoas que têm um entendimento bem menos favorável do intelectual. O intelectual é visto como um tipo sem orientação, opaco, sem vitamina, um nadador de água fervida. Desarmado. Desmagnetizado. Em perda de clarividência.

Pode ser que a posição sentada do intelectual seja uma posição interruptora. O intelectual opera demasiadamente sentado: sentado na escola, sentado na conferência, sentado no congresso, sempre sentado. Adormece geralmente. Morto às vezes, sentado e morto.

Por muito tempo mantivemos a inteligência em grande estima. Quando dizíamos que alguém era inteligente, não havíamos dito tudo? Hoje em dia nos desencantamos em relação a isso, começamos a solicitar outra coisa, as ações da inteligência decaíram bem. São as ações da vitamina que estão em alta agora. Percebemos que o que chamávamos de inteligência

⁴⁹⁶ Traduzido por Thays Alves Costa.

consistia numa pequena habilidade de fazer de manutenção de certa álgebra simplista, falsa, reducionista, não tendo nada a ver com as verdadeiras clarividências (até as obscurecendo).

Não podemos negar que no plano dessas clarividências, o intelectual brilha muito pouco. O imbecil (aquele que o intelectual chama de imbecil) mostra muito mais disposição. Diríamos mesmo que esta clarividência é eliminada pelos bancos da escola. Imbecil talvez, mas dele saem faíscas de todos os lados, como uma pele de gato, enquanto, o senhor mestre de gramática não saem mais faíscas de que um velho pano molhado, então, viva o imbecil! É ele o nosso homem!

O que eles deveriam fazer, nossos doutores engomados, é uma curetagem do cérebro. Então, eles se tornariam bons condutores das correntes e dos milhões que cresceriam no seu sangue, como o do homem selvagem, mais úteis para ver do que o par de óculos que eles penduram no nariz. Os doutores deveriam fazer o grande haraquiri da inteligência, o grande salto na imbecilidade clarividente, somente então cresceriam neles milhões de olhos.

O lado ilusório do que chamávamos de inteligência, ainda existem pessoas que não se conscientizaram (sobretudo entre os intelectuais) e esses riem quando ouvem dizer que pode se fazer pouco caso do que eles chamam de inteligência, e que contamos mais, em matéria de lucidez com aqueles que eles chamam de imbecis. Tal ideia que não lhes parece seriamente possível.

O intelectual, ele gosta de ideias, ele é um grande mascarador de ideias, ele não pode conceber que existam outras gomas de mascar além desta de ideias.

Contudo, a arte é precisamente uma goma que não tem nada a ver com as ideias. Por vezes, perdemos isto de vista. As ideias, e a álgebra das ideias, é talvez uma via de conhecimento, mas a arte é um outro meio de conhecimento, cujas vias são outras: são aquelas da CLARIVIDÊNCIA. A clarividência não tem nada a ver com estudiosos e inteligentes, ela não conhece estas zonas.

O saber e a inteligência são estupidas nadadeiras em comparação à clarividência. As ideias são um gás de síntese, um gás descontraído. É quando a clarividência se apaga que surgem as ideias e o peixe cego de suas águas: o intelectual.

É a razão de ser da arte, que é um meio de operação e não de passagem para o caminho das ideias. Onde as ideias se misturam, é a arte oxidada, isso não vale mais nada. Então, as ideias menos ainda! Não é de ideias que se alimenta a arte!

Existem pessoas (o autor dessas linhas, por exemplo) que vão entender a arte dos intelectuais por falsa arte, por falsa moeda da arte, moeda copiada adornada, que não tem significado.

Claro que o adorno é um pouco interessante, mas o som é muito mais. Existem pequenas obras de arte de nada, totalmente sumárias, quase disformes, mas que soam muito forte e por isso as preferimos comparadas às inúmeras obras monumentais de ilustradores profissionais.

Basta revelar uma obra para algumas pessoas para que seu autor seja considerado artista de profissão, para que o charme acabe. Entre os artistas como entre os jogadores de cartas ou entre os apaixonados, os profissionais passam um pouco a imagem de desonestos.

A verdadeira arte está sempre onde nós não esperamos. Lá onde ninguém não pensa nela e nem pronuncia seu nome. A arte detesta ser reconhecida e cumprimentada por seu nome. Ela foge imediatamente. A arte é uma personagem apaixonadamente apaixonada pelo anonimato. Assim que o detectamos, que alguém aponta o dedo, ele foge deixando no seu lugar um figurante laureado que carrega nas costas um grande letreiro em que é marcada a palavra ARTE, que todo mundo derrama o champanhe e que os conferencistas levam para passear de cidade em cidade com um anel no nariz. Este é o falso senhor Arte. É aquele que o público conhece, visto que é o que o possui o louro e o letreiro. O verdadeiro senhor Art não corre o risco de carregar um letreiro nas costas! Então ninguém o reconhece. Ele passeia por todo o lado, todo o mundo o encontra em seu caminho e esbarra nele vinte vezes por dia em todas esquinas e ruas, mas não tem ideia que pode ser ele, o senhor Arte, ele mesmo, do qual falamos tão bem. Porque ele não se assemelha. Vocês compreendem, é o falso senhor Arte que parece ser mais o verdadeiro e é o verdadeiro que não aparenta ser! Isso faz com que nos enganemos! Muitos se enganam!

Jean Dubuffet, tirado de *L'art brut préféré aux arts culturels*, Galerie René Drouin, Paris, 1949.

